وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

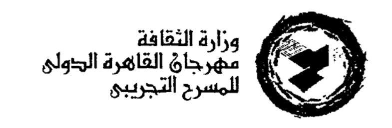
20

المسارح الجسدية

مقدمة نقدية

تأليف : سيمون مراى
چون كيف
ترجمة : أ.د. جمال عبد المقصود
مراجعة : أ.د. محمد أبو الخير





المسارح الجسدية

مقدمة نقدية

تأليف : سيمون مراى
جون كيف
ترجمة : أ.د. جمال عبد المقصود
مراجعة : أ.د. محمد أبو الخير

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

Physical Theatres

A Critical Introduction

By

Simon Murray

John Keefe

London And New York, Routledge, 2007

كلمة وزير الثقافة

كان هدفى -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفنى، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح فى العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعًا إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفنى، الذى جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهث باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار فى الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التى تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاربه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التى تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين فى فنون المسرح وقضاياه من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعًا من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هى الدورة العشرون للمهرجان، وفى تصورى أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل فى الحقل الثقافى سلطة التجدد ، التى تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقى مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعيًا إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصرى المجددين، والذى منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدى هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دومًا إسهاماته.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافى؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح فى العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعيته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافى. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد فى ممارسة استدعائه الدائم -فى مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التى جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفاقة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -فى بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحى،أو طرح تفسيرات مستحدثة فى مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبنى توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحى من القيود، أو التصدى للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلى.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط فى كل مجتمع، وأيضًا مدى القدرة على

تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففى بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى **"بالعروض البديلة"**، التى تفارق فنيًا التيار السائد، نزوعًا إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحًا أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من **"جروتوفسكى"** و**"كانتور"** تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضًا زائلاً، وذلك بتحصينه فنيًا وفكريًا، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، ففى بعض البلدان -وفقًا لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضًا مسرحيًا، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى الحصول على الدعم من الدولة. وفى السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحًا، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجًا ضد مسارح التسرية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التى تقدم عليها عروضها، وصحيح أن

بعضها يتلقى دعمًا من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضًا أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعمًا للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترلينى، يخص الفرق المستقلة من إجمالى هذا الدعم ٢,٣ مليون جنيه إسترلينى، لكن الشفرة التى يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذى يصل إلى ٥٩٧,٧ مليون جنيه إسترلينى، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التى تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلامَ تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها؟

لقد تحور هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفًا عن صيغه فنيًا، وفكريًا، وتنظيميًا، فى مقاربة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، وقوفًا على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييبه، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به فى كل مجتمع وفقًا لخصوصياته، سواء فى أوروبا، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهمًا فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضه، حيث تشكل فى مجملها احتجاجًا ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشهات

معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبني فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة فى قضاياه وممارساته عبر العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن **"المسرح الأمريكى البديل"**، لمؤلفه **"ثيودور شانك"**، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون المرايا التى تعكس السكون، وتؤبد التكرار، لذا لم يتخل عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذى يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

المسارح الجسدية

كتاب *المسارح الجسدية* : مقدمة نقدية هو أول تقرير يقدم نظرة عامة شاملة إلى المسرح غير المؤسس على نص، من الرقص التجريبى إلى المايم التقليدى. يجمع هذا الكتاب بين تاريخ ونظرية وممارسة المسرح الجسدى للطلاب والمؤدين فى ما هو مجال رئيسى للدراسة وجانب دينامى ومجدد innovative من الممارسة المسرحية.

إن هذا الكتاب - وهو يصر على وجود مسارح جسدية كثيرة ويدافع عن الصفة الجسدية الأساسية لكل الأشكال المسرحية - لا يفحص فقط الشخصيات اللامعة فى المسرح الجسدى

لكنه يصنع عدسة جديدة يمكن من خلالها رؤية الممارسات الجسدية والبصرية لأكثر كتاب الدراما وصانعى المسرح فى القرن العشرين إثارة. هذا الكتاب الشامل:

- يتتبع جذور الأداء الجسدى فى التقاليد المسرحية الكلاسيكية والشعبية.
- ينظر إلى مسرح الرقص لـ DV8 و Pina Bausch و Liz Aggis وJérôme Bel
- يفحص الممارسة المعاصرة للفرق المسرحية والفنانين مثل مسرح الشمس Théâtre du Soleil وكومبليسيتيه Complicité وجزيرة الماعز Goat Island وداريو فو Dario Fo

● يركز على المبادئ والممارسات فى تدريب الممثلين بالإشارة إلى الأشخاص مثل چاك لوكوك Jacques lecoq وليف دودين Lev Dodin وفيليب جوليه Philippe Gaulier ومونيكا بانييه Monika Pagneux وايتين دكرو Etienne Decroux، آن بوجارت Anne Bogart وجون ليتلوود Joan Littlewood.

يمكن استخدام هذا الكتاب كنص متفرد stand - alone أو مع المجلد المرافق له : *المسارح الجسدية : قراءة نقدية* لكى يقدم مقدمة قيمة إلى ما هو جسدى فى المسرح والأداء.

سيمون مراى Simon murray هو مؤدى ومخرج وأكاديمى. وهو حاليا مدير المسرح فى كلية دارتنجتون للفنون Dartington College of Arts ومؤلف كتاب جاك لوكوك (٢٠٠٣).

جون كيف John Keefe هو كبير المحاضرين فى مركز الطلاب فى جامعة London Metropolitan ومحاضر وزميل زائر فى مركز الدراسات الدولية بجامعة الملكة Queen's University International Study Centre (كندا) وهو متخصص فى دراسات الأداء المسرحى والسينمائى. وهو أيضًا مخرج ودراماتورج أداء حر.

إلى وندى Wendy وإيسلا Isla

إلى أيڤى، ديفيد (مانجوسڤارا) وويل.

Ivy, David (Manjusvara) and Will

فى ذكرى بيل Bill

لصور التوضيحية.

٢-١ *افتقدك* (٢٠٠٢) فرانكو ب Franco B، بالمو، السويد ، تصوير فوتوغرافى مانويل ڤاسون Manuel Vason.

٢-٢ *شارع التماسيح* أثناء البروفات (١٩٩٢) كومبليسيته Complicité تصوير فوتوغرافى باسكال كويار Pascal Couillard.

٢-٣ *الملك أوبو King Ubu* (الفريد جارى Alfred Jarry) المسرح على البالوستراد Theatre on the Balustrade، براغ ، تشيكوسلوفاكيا. حقوق النشر: جوزيف كوديلكا/ صور ماجنوم Magnum Photos.

٢-٤ *فى انتظار جودو Waiting for Godot* (١٩٦٤) (صامويل بيكيت Samuel Beckett) ، المسرح على البالوستراد، براغ، تشيكوسلوفاكيا، حقوق النشر Jk/Magnum Photos.

٢-٥ *المسكون والمرعوب والمتباهى.*

Haunted, Daunted and Flaunted (١٩٩٧) وندى هيوستون Wendy Houston. تصوير فوتوغرافى كريس ناش Chris Nash.

٣-١ *القمة The Summit* (٢٠٠٦) رالف رالف Ralf Ralf جوناثان Jonathan وبارنابى ستون Barnaby Stone، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، التصوير الفوتوغرافى غير معروف.

٣-٢ كباريه هارى ستورك *The Harry Stork Cabaret* (٢٠٠٦) دوج Dog، مسرح ديكاليه Théâtre Décalé آلان فيربيرن وإلين فان در فورت Alan Fairbairn and Eline van der Voort تصوير فوتوغرافى : كارولين بايست Caroline Buyst.

٣-٣ بارتلبى *Bartleby* (١٩٩٣) كفين آلدرسون Kevin Alderson وأدريان بريتر Adrian Preater، شركة إنتاج وول ستريت Wall Street Productions . المخرج: سيمون مراى Simon Murray وتصوير فوتوغرافى : كيث باتيسون Keith Pattison.

٣-٤ تأخير دقيقة *A Minute Too Late* (٢٠٠٥، إعادة عرض) مسرح كومبلسيتيه. تصوير فوتوغرافى : ساره آنسلى Sara Ainslie.

٣-٥ مفتش الحكومة *The Government Inspector* (٢٠٠٣) مسرح لانج فو Théatre de L'Ange Fou. ستيفن واسون/ كورينى سوم Steven Corinne / Soum Wasson. تصوير فوتوغرافى : جيرينت لويس Geraint Lewis.

٣-٦ فى علاقة وثيقة *In Close Relation* (١٩٩٨)، أعلى صوتًا من الكلمات Louder than Words. إخراج روث بن - توفيم Ruth Ben - Tovim وبيدر كيرك Peader Kirk، وكالة استوديو يونج فيك Young Vic

Studio Commission، لندن . تصوير فوتوغرافى : لين هاريس Liane Harris.

٣-٧ ماكينة هانسل جريتيل *The Hansel Gretel Machine*

(١٩٩٧/٨) . ت.س. هوارد T . C. Howard، فرقة ديفيد جلاس David Glass Ensemble المخرج : ديفيد جلاس. تصوير فوتوغرافى : كيث باتيسون Keith Pattison.

٣-٨ *الوقت يطير* *Time Flying* (١٩٩٧) بوج ده لا . Bouge - de - la تصوير فوتوغرافى : ريتشارد هيبس Richard Heaps .

٣-٩ ديف *إرچانس* *Dive Urgence* (١٩٩٩) الحصان الأسود .Dark Horse المخرج بيم ماسون Bim Mason . تصوير فوتوغرافى بو روس Pau Ros.

٤-١ كينيث دافيدسون *Kenneth Davidson* (١٩٩٤) **الانتقال إلى ندوة ورشة الأداء**، مانشستر، انجلترا. تصوير فوتوغرافى : سيمون مراى.

٤-٢ دوجالد فيرجسون *Dugald Ferguson* (٢٠٠٥) طالب المسرح، كلية دارتينجتون للفنون، ديفون، انجلترا. تصوير فوتوغرافى : كيت مونت Kate Mount.

٤-٣ فصل حركة المسرح فى دارتينجتون (١٩٥٥) كلية دارتينجتون للفنون، ديفون، انجلترا. تصوير فوتوغرافى : كيت مونت.

٤-٤ *الشاى بدون الأم Tea Without Mother* (٢٠٠٥) لينيت أوكى Lynette Oakeyومارك ستيفنز Mark Stephens، المهرجان القومى لدراما الطلاب National Student Drama Festival، سكاربروScarborough، انجلترا. تصوير فوتوغرافى : آلان تيتموس Allan Titmuss.

٥-١ إلى ٥-٦ *وقع أقدام Footfalls* (١٩٧٦) بيلى وايتلو Billie Whitelaw، مسرح رويال كورت Royal Court Theatre لندن. الكاتب / المخرج : صامويل بيكيت. مصمم المناظر : چوسلين هربرت Jocelyn Herbert. الصور الفوتوغرافية : چون هينس John Haynes.

٥-٧ *الأم شجاعة Mother Courage* (١٩٤٩، برلين) (برتولد بريخت Bertold Brecht) "الأم شجاعة تستعد لتجر عربتها وحدها"، هيلين ڤيجيل Helene Weigel. حقوق النشر : روث برلو استيت Ruth Berlau Estate / هيلدا هوفمان Hilda Hoffmann. تصوير فوغرافى : هينر هيل Heiner Hill.

اعتراف بالفضل.

نتوجه بالشكر إلى تاليا رودجرز Talia Rodgers

ومنه ها دونج Minh Ha Duong لتكليفنا بهذا المشروع ولدعمهما الكريم ونصحهما وتشجيعهما أثناء العمل فى المجلدات.

إن تجميع الصور لهذا الكتاب كان عملاً ممتعًا ومرضيًا بدرجة كبيرة لكنه كان ممكنًا فقط عن طريق مساعدة أشخاص مهمة معينين فى هذا الشأن. نتوجه بالشكر إلى چيل آندرسون Joel Anderson للنصح والمعونة العملية فى اختيار الصور وخاصة فى توفير الحصول على صور ماجنوم الفوتوغرافيه Magnum Photographs. شكرًا أيضًا إلى الزملاء فى دارتينجتون Dartington إميلين كليد Emilyn Claid وجراهام جرين Graham Green وچوهنيول Joe Honywell وچين نيڤين Jane Nevin وسيمون برترام Simon Bertram لمساعدتهم المتنوعة فى تجميع الصور الفوتوغرافية والصور. شكرًا أيضًا "لفيليسيتى هول" Felicity Hall من "شبكة المسرح الشامل" Total Theatre Network لمساعدتها لنا فى معرفة مصادر كثير من الصور المستخدمة.

وعلى الرغم من عدم ظهورهم مباشرة فى هذا الكتاب فإننا نشكر أيضًا كتاب المقال "essayists" الستة – ديك ماكو Dick McCaw وجوناثان بيتشيز Jonathan Pitchesوفرانك تشامبرلين Frank Chamberlain ولورنا مارشال

Lorna Marshall وفيليم ماكدرموت Phelim McDermott وديفيد ويليامز David Williams لقبولهم دعوتنا بالإسهام فى تقديم مادة أصلية لمجلدنا المصاحب "المسارح الجسدية : كتاب تعليمى *Physical Theatres : A Critical Reader*. إن المحادثات التى أجريناها معهم حول مقالاتهم قد أثرت أفكارنا واختيارنا للعدسات Lenses التى نرى من خلالها المسارح الجسدية وقدمت نطاقًا محفزًا من الاستجابات لاختياراتنا وأفكارنا. إننا نشكرهم لانشغالهم النشيط فى هذا المشروع.

وقدم الزملاء الأمريكيون توم ليبهارت Tom Leabhart (كلية بومانا Pomona College) بكاليفورنيا ومايكل كوستلو Michael Costello (جامعة ولاية تكساس Texas State University) النصح والمعلومات المفيدة عن فرص التدريب على المسرح الجسدى فى الولايات المتحدة ونشكرهم أيضًا. كما ندين نحن الاثنين أيضًا بالعرفان لجميع الطلاب، والممارسين والزملاء الذين كانوا جزءًا من رحلاتنا التعليمية عبر السنين، تلك الرحلات التى لا تزال تغوص فى الطبيعة التى لا تتسم بالنظام messy للمسارح.

سيمون مراى Simon Murray

منحتنى كلية دارتينجتون للفنون أجازة للبحث مدتها أربعة أشهر فى وقت مشغول جدًا فى ٢٠٠٦ لأبدأ الإعداد لهذه الكتب ولذلك أقدم شكرى الخاص لأنطونيا بين Antonia Payneعميدنا للبحوث للمساعدة فى أن يتم هذا العمل.

وقد أسهم زميلى ديفيد ويليامز David Williams فى هذه الكتب بكل الطرق عن طريق المحادثات التى كانت رسمية على وجه التقريب وأشكره لتقديم المعلومات الاسترجاعية Feedback المفصلة فى الفصل ٣ "ممارسات معاصرة" ولقيامه بترقية البعد المتصل بكرة القدم فى المسارح الجسدية.

وأقدم شكرى الخاص إلى فريق المسرح فى دارتينجتون والمكوّن من جو ريتشاردز Joe Richards وكاتريونا سكوت Catriona Scott وميشا مايرز Misha Myers وميسرى داى Misri Dey وبول كلارك Paul Clarke وسيمون بيرسيجيتى Simon Persighetti وديفيد ويليامز David Williams وسو بالمر Sue Palmer لتغطية فترات غيابى المتنوعة فى كتابة وبناء هذه الكتب. إن زملاء دارتينجتون هؤلاء هم من بين أكرم الناس الذين عملت معهم على الإطلاق وقد تولدت عنهم بشكل منسق ثقافة من التساؤل البصير والحوار المحفِّز حول السياسات المسرحية المعاصرة والتى بدورها شحذت تفكيرى نفسه حول الطبيعة المحيِّرة للمسارح الجسدية. وأشكر أيضًا جوى أوون Joy Owen وشانتال فولسو لدعمهما الإدارى ولفريق عمل مكتبة كلية دارتينجتون لعملهم الكفء الذى لا ينتهى والكاشف بشكل ودى.

وأشكر فى هذا وفى نواح كثيرة أخرى آلان فيربيرن Alan Fairbairn للمحادثات المنتجة العديدة حول المايم المعاصر والمسارح الجسدية، وأشكر مشاركى فى الكتابة المحرر چون كيف لإبحاره فى هذه الرحلة معى، ولتحدى قناعاتى ومشاركتى منظورًا أدى إلى هذه المطبوعات.

أخـيـرًا، أبعث بالشكر غـيـر المحـدود إلى وندى كـيـركب Wendy Kirkup لدعمها الذى لم يفتر *والعمل المنزلى* domestic Labour فى المساعدة على إتمام هذه المشروعات ولابنتى إيسلا Isla لتذكيرها لى أن هناك فى الحياة ما هو أكثر كثيرًا من كتابة الكتب عن المسارح الجسدية.

جون كيف.

أقدم شكرى لكل زملائى بجامعة لندن متروبوليتان London Metropolitan University بقسم چون كاس للفن والموسيقى والتصميم ومركز الدراسات الدولية بجامعة كوين Queen's University International study Centre (كندا) لتفهمهم وتشجيعهم منذ شق هذا المشروع طريقه إلى الأمام.

لقد قدم ديفيد بيڤن David Bevan من مركز الدراسات الدولية International Study Centre وبريان فالكونبريدج Brian Falconbridge ولويس چونز Lewis Jones من جامعة لندن ميتروبوليتان دعمهم ونصحهم وتشجيعهم فى أمور البحث والكتابة والتى قدرناها تقديرًا عظيمًا.

بدون إيوجين سفوبودا أمين المكتبة الرائعة فى مركز الدراسات الدولية فإن أبحاث هذه المجلدات ما كانت ممكنة. إنى مدين له بمساعدته فى الحصول على الكتب والجرائد التى كنت فى حاجة إليها.

ويجب على أيضًا أن أشكر چوليا فيرجسون وروبين ماكلين Robin Mclean وبراين چونز من مركز الدراسات الدولية ISC لصبرهم ومساعدتهم فى عملية المسح Scanning والنصح التقنى. وأشكر بيتر كارير Peter Carrier وبتينا نيزركوت Bettina Nethercott للمساعدة فى الترجمات وإريك ليتواك Eric Litwack للمساعدة مع بوتيجنشتاين Wittgenstein وستفى ساشسنماير Stiffy Sachsenmaier على كثير من المناقشات الحية. وأشكر كارن آرام Karen Aram لصبرها.

وأشكر ابنى ويل Will لاحتماله المقترن بالدهشة لانشغالاتى رغم احتفاظه فى الوقت نفسه بإحساسه الشخصى باللعب. أخيرًا، أشكر سيمون مراى لكونه رفيقا لى فى السفر عبر سنوات كثيرة إلى المسارح الجسدية والشاملة ذلك السفر الذى أدى إلى وجود هذه الكتب.

مقدمة

زيزو: شكرا على المذكرات

اللعبة أو الحدث لا يتم ممارسته أو تذكره بالضرورة فى الوقت الفعلى. إن مذكراتى متناثرة - عندما كان يحدث شئ مذهل كنت أتذكر اللعب فى مكان آخر فى وقت آخر. فإذا مرر شخص ما الكرة إلى كنت أعرف تمامًا ماذا سيحدث حتى قبل أن ألمس الكرة. كنت أعرف أننى سأسجل هدفا.

(زين الدين زيدان، *الأويزيرفر، Observer*، ٩ يوليو ٢٠٠٦)

هذا كتاب عن نقاط التقاطع intersections والكرات المتحولة من مكان بالملعب إلى المكان المقابل crossovers والأشياء المتساقطة spillages. هو كتاب يحاول أن يفهم بعض الملامح المفتاحية للممارسة المسرحية الغربية المعاصرة لكنه يحاول فى الوقت نفسه أن يخرج من باطن الأرض و(يعيد) توضيح طرق تاريخ المسرح والتى غالبا ما تبدو مخفية عن الأنظار أو خاضعة لحالة فقدان ذاكرة غريبة.

يمكن التعرف على الدافع للمشروع - كتابين متصلين عن المسارح الجسدية - جزئيًا من خلال السير biographies (عن المسرح) للمؤلفين ولكن أيضا من خلال الرغبة فى الكشف عن ورسم خريطة لهذه الشبكة المعقدة من المقترحات والأفعال والأحداث والميول والتى يعتقد أنها تكوِّن - وكونت حتى الآن - المشهد

الطبيعى landscupe *للمسارح الجسدية والجسدى فى المسرح*. وكنقطة بداية فإن تقريرنا يحتضن - بشكل تجريبى - مصطلح المسارح الجسدية، ثم يمضى ليخضعه للفحص النقدى مع تطور الكتاب والكشف عن نفسه.

هناك عدد متزايد من الكتب من كل الأشكال والأحجام تستكشف وتعرض على نحو منظم وممنهج methodologize وتقدم تاريخا وخطوطًا عريضة لفهمنا للمسرح. والجدير بالذكر هنا هو السيادة المتزايدة فى الجمع Plural فى نطق نظرية (يات) وتاريخ (تواريخ) وممارسة (سات). إن الدافع إلى أن نعترف بالتعقيد وبالفعل نحتفى به ليس رغبة منحرفة للتعقيد من أجل التعقيد بل هو بالأحرى إلى حد بعيد الاعتراف بأن التواريخ histories والمؤثرات influences وما يصنعه المسرح نادرًا ما تكون بسيطة أبدًا وخطية linear . إذا إدعينا أنها كذلك هو أمر مغرٍ لكنه يفعل القليل ليأخذنا نحو فهم كيف يعمل المسرح بكل "اضطرابه" messiness الخلاق والذى غالبا ما يكون محبطا. بعد قليل سنبحث بشكل أعمق فى هذه القضايا.

لكن عندما بدأنا لأول مرة فى تكوين الأفكار والمنظورات perspectives التى تقف وراء هذين المجلدين فإن صيغ الجمع pluralities كانت أيضا وسيلة لصياغة النظريات والتواريخ والممارسات التى كنا نتابعها منذ بضع سنوات فى تدريسنا وممارستنا وفهمنا ماذا كان المسرح وما هو الآن. إن إسهاماتنا الفردية والمشتركة فى تشكيل وتنفيذ ندوة وورشة العمل "التحرك نحو الأداء" Moving

into Performance فى ١٩٩٤ فى مانشستر تتحدث عن وتدعم إنتاجية مثل هذا المنظور. ربما تستمد هذه الأفكار وطرق التناول الخاصة بالمسرح الكثير من خلفياتنا السياسية والاجتماعية الخاصة، ربما من تعليمنا الخاص وطرقنا المهنية، ربما من طرق نظرتنا إلى عالم ما بعد الحرب وكوننا داخل عالم يتغير.

بدأنا كلانا حياتنا العملية فى المسرح عند نقطة كانت فيها لغات المسرح الجسدى يتم النطق بها بحماس وتنتشر و - من بعض الجهات - تشوّه سمعتها داخل المشهد الذى يضم المسرح غير الأدبى والتجريبى. الآن بعد ستة وعشرين عامًا هناك - فيما نظن- قدر محترم من المسرح الجسدى لا يزال يتولد ويرى عبر العالم الغربى ولكن هل يمكن للمصطلح أن يستمر فى وصف وتحديد التجديد والاستحداث فى المسرح والأداء أم لا أمر يخضع للبحث. بدرجة ما، إن موضع التجديد والمغامرة risk والتحدى قد انتقل إلى مكان آخر فى علم كونيات Cosmology المسرح وصنع الأداء.

ربما تكون لحظة المسرح الجسدى قد مرت وبالتالى قد يكون لهذا الكتاب صفة رثائية، إذ يتذكر فى أسى فترة وسياقًا ثقافيًا معينًا ذا دلالة عظيمة فى زمنه لكنه لم يعد يملك نفس الشحنة لصناع ومفكرى المسرح المعاصرين. فإذا فشل المسرح الجسدى فى ٢٠٠٧ فى أن يحظى بالصدى الثقافى والمسرحى الذى كان لديه فى ثمانينيات القرن العشرين فإن هذا يقول لنا شيئا هامًا عن الأزمنة

- فى ذلك الوقت والآن - ونحن خلال هذا الكتاب سننشغل بأفكار تحاول أن تقدم سياقًا اجتماعيا وفلسفيًا وأيديولوجيا للأعمال التى نفحصها.

وهناك مفارقة - رغم ذلك - وهى أن المسرح الجسدى قد أصبح داخل لغة المعلمين educationalists ومدربى الممثلين وتلاميذهم. إن الأبحاث التى تتناول موضوعًا واحدًا والدراسات والمنظورات حول "المسرح الجسدى" كثيرة فى برامج التعليم التدريبى training education عبر أوربا وأمريكا الشمالية واستراليا. ففى داخل إطار المسرح الاحترافى أيضا فإن مفردات اللغة والتطلع إلى الصفة الجسدية والبلاغة الجسدية وصفات حركة الممثل قد أصبحت واضحة ومطلوبة على نطاق واسع. إن المدى الذى تظل فيه على مستوى البلاغة أو تمثل نقلة مهمة فى عالم التمثيل وصنع المسرح هو أحد أغراض هذا الكتاب والرأى سيقوم باستكشافها.

لذلك وبصرف النظر عما إذا كانت اللحظة الثقافية للمسرح الجسدى قد مرت أولاً فإن حضورها فى كل من لغة الأداء وفى مجموعة من الممارسات المسرحية المتنوعة المعاصرة يظل باقيا و - فى بعض الأحيان - يكون عالى الصوت. ماذا يعنى الـ "هو it" فى المسرح الجسدى وهل كان لهذا "الهو" وجود يتخطى الظل والشبح مخفيا (عن طريق إعادة تسمية renaming) أحداث أداء غير مهمة فى غير هذا النطاق - هذا ما سنفحصه فى الصفحات التى تلى.

ربما تكون هناك مجموعة سائدة أو مسيطره من التقاليد المسرحية فى أى عصر واحد، ربما تتعلق بالأسلوب style أو اللغة. لكن مثل هذا العمل "الرسمى" ربما سنجد أنه يأخذ من أفكار أو طاقات ما هو غير رسمى، ما هو مغمور تحت السطح، ما هو معادٍ للموجود والشعبى، كل هذا يوجد تحت أو إلى جانب *الرسمى*. ثم تقدم هذه المؤثرات والدوافع دافعًا للتغيير بينما هى فى الوقت ذاته غالبا ما تندمج مع المسرح الرسمى "الجديد" أو ببساطة تستمر فى تجلياتها المتنوعة الخاصة بها متجاهلة أعمال المسرح الرسمى والذى يتجاهلها هو.

هكذا كانت هناك "مسارح كثيرة" many theatres لكن كان هناك "مسرح واحد" سيطر بفضل وضعه الثقافى والسياسى الذى يجعله موضع مكافأة دون وجه حق، ووجوده فى شكل مطبوعات أو مخطوطات محتفظ بها ونصوص أخرى تأخذ صفة السلطة والنفوذ القويين. إننا بهذه الروح نضع أساس إصرارنا على الحديث حول "المسارح الجسدية/ الجسدى فى المسارح" بدلاً من شكل مفرد أو ممارسة مفردة. وقد أدى هذا إلى مجادلات مع زملائنا الممارسين والأكاديميين عبر سنين كثيرة حول ما إذا كانت مسرحيات بيكيت أو تشيكوف "مسرحًا جسديًا" وما إذا كانت أعمال ليتلوود Littlewood أو بريخت "مسرحًا جسديًا" وما إذا كانت الممارسات المسرحية لشكسبير Shakespeare أو ايسخيلوس Aeschylus "مسرحًا جسديًا".

فى كلمة واحدة ، نعم. هى كذلك، هو كذلك.

إن هدفنا هو أن نوضح تعددية plurality تاريخ تطبيق نظرية المسرح كما هى متأصلة فى خطوط مبادئ المسرح نفسه ومن الأفكار المتجسدة والتى لها علاقة جدلية dialectical مع الكلمة المنطوقة. فى أحيان كثيرة أكثر مما ينبغى يتأخر ترتيب هذه الصفة الجسدية لتصبح مجرد دور مساعد للكلمة، وينظر إليها على أنها سوقية vulgar أو ببساطة - وسيلة لغاية - وفى أسوأ الأحوال تكون المركبة vehicle التى يتم ترحيل الكلمات أو تحريكها حول خشبة المسرح أو يتم تخفيضها إلى الإيماءات الروتينية والسلوكيات الكافية للتعبير عن الشخصية الجاهزة stock character التى تسكن عالم المسرحية وتجعله مألوفاً.

إن مثل هذه الممارسات هى التى تؤدى إلى نشأة البديهية التى تقول إن المسرح كله جسدى. يعبر عن هذا الكاتب والمخرج والممثل سيمون كالو Simon Callow هكذا :

> "جميع أنواع التجارب المسرحية الأخرى تصبح أكثر إثارة من تلك التى تركز على التمثيل : المسرح الموسيقى .. أو ما يسمى المسرح الجسدى - كما لو أن المسرح الذى تتحول فيه الكلمة إلى لحم ودم flesh يمكن أن يكون شيئاً غير الجسدى.

(تشيكوف ٢٠٠٢ : xi)

وهكذا يكون هذان الكتابان وهما يتمزقان بين منظور يقرر - ببساطة مغرية - أن "هناك المسرح ببساطة" من ناحية والأوضاع التى لها مطالب موثوق بها عن أشكال المسرح المؤسس على الجسد أو المسرح الجسدى التى يمكن تحديدها من ناحية أخرى، من واجبهما أن يتفاوضا من أجل إيجاد طريق يتجنب كلاً من انغلاق enclosure الوضع الأول والهجوم المبالغ فيه على الوضع الثانى.

إن حالة أن هناك "المسرح ببساطة" بها كل الجاذبية التى يقدمها الموقف المريح والآمن لكن الحجج arguments مع ذلك تستحق إعادة عرضها. هنا كلمة "الجسدى" فى المسرح الجسدى هى زيادة متكررة حيث أن كل الأداء المسرحى هو نشاط مجسَّد. إننا نشاهد أجسادًا حية على خشبة المسرح، وبصفتنا متفرجين نضفى على كل فعل وإيماءة وكلمة منطوقة للمؤدى - سواء عن قصد أو كانت خارج السيطرة - مغزى ومعنى. هذه هى - كما علمنا علم العلامات semiotics - طبيعة التعامل بين الممثل والجمهور. هنا التفاتة الرأس أو نغمة الصوت أو هرش الأرداف هى تقريبًا المفردات الإيمائية للمسرح - والتى ليس لها خيار إلاَّ أن تكون جسدية - مثلها مثل أفعال المؤدى العضلية والراقصة والذى تدرب رياضيًا على مهارات المايم أو الرقص أو السيرك. هذا الوضع يقول لنا كل شئ ولا شئ، لأنه غير قابل لأن يقدم أى تحليل وشرح آخر لما تم عرضه وتلقيه. وميزته - وهذا أمر يحتوى تناقضًا ظاهريًا - هى أنه يدعو إلى نفس الدرجة من الفحص البصرى وفحص الإحساس بالحركة فى العضلات بالنسبة للمسرح

المؤسس على النص كما نرغب فى أن نطبقه على كل الأشكال المسرحية حيث يكون للغات البصرية والإيمائية الوضع الأسمى.

إن المنظور الذى يقدم مطالبات طموحة لأنواع وأشكال المسرح الجسدى المجدِّدة innovative والذى تم اكتشافه وممارسته فى العقود القليلة الأخيرة من القرن العشرين هو منظور مغر. فهو يقدم الإغراء lure و"صدمة الجديد" (هيوز Hughes ١٩٩١) فى الوقت الذى يدعو فيه إلى إحساس بالثقة والإثارة حول قدرة المسرح على أن يعيد اختراع re - invent نفسه فى عصر تتحكم فيه وسائط الإعلام. إن الصعوبات تجاه هذا الوضع هى أنه غير قابل للتفرقة بين اللغات والاستراتيجيات الجسدية المتنوعة بشكل ذى مغزى داخل نطاق "المسرح الجسدى" . ففى حماسه لإعلان الجدة newness والتجديد يفشل فى الاعتراف بتواريخ المسرح وبفعله هذا يصبح مشدودًا فقط إلى ما هو معاصر.

إن كتابنا يستند إلى قاعدة أن كلا من هذين الفرضين يمتلك حقائقه الخاصة به. وبالتالى، فنحن نعتقد أن البحث الذى يحمل إمكانية أن يكون منتجًا هو أن نفحص معالم وإمكانيات الجسدى فى المسارح وفى الوقت نفسه نختبر ونلقى الضوء على المطالبات التى تبدو متضمنة فى التأكيدات بشأن الأنواع المسرحية الجديدة والمتفردة discrete والتى هى فى الحقيقة جسدية وإيمائية بصفة خاصة. منذ بداية هذا المشروع أحسسنا أنه إذا كان علينا أن نخاطر ببناء كتابين أشارا بالقبول المشروط بصلاحية تسمية المسرح الجسدى - من خلال كل من

عنوانهما وتركيبها - إذن فنحن سنستخدم فقط استعمال الجمع plural. ومن هنا كنا مصرين بشكل صارم على *المسارح الجسدية* بكل متضمناتها التى تترتب على ذلك لاقتراح تنويعة من الأشكال مبنية من جذور وتقاليد فنية مختلفة. يبدو المسرح الجسدى أو مسرح الرقص عند بينا بوش مختلفًا جدًا عن العمل المرتكز على تقاليد المايم الفرنسية. إن ممارسات مسرح Odin Teatret لايوجينيو باربا Eugenio Barba تشترك فى القليل - بوضوح - مع ممارسات فرقة المتعة بالقوة Forced Entertainment أو جزيرة الماعز Goat Island. نعود إلى هذه الأمور فى الفصل ٣ "ممارسات معاصرة".

لهذا الغرض فإن كتابة *المسارح الجسدية : مقدمة نقدية* (سنشير إليه فيما بعد بـ *PT:I*) و"*المسارح الجسدية : مجموعة نقدية (سنشير إليه فيما بعد بـ PT:R)* قد تم نشرهما كمجلدين مترافقين مما يسمح بالحركة عبر وبين شبكة (التى تتسم بالتناقض الظاهرى) القضايا والأفكار التى يدل عليها مباشرة وبشكل ضمنى مصطلح "المسارح الجسدية".

إننا نقصد أن يكون هذان الكتابان "مدخلين" portals يشيران للقراء إلى مصادر كثيرة أخرى للمعلومات التى تنبثق من هذه المقدمات النقدية إلى المسارح الجسدية / الجسدى فى المسارح، وذلك لكى نتفادى المنهج الاقليمى territorial approach فى تناول الأفكار من جانبنا وبالأحرى لكى نوسع من منطقة البحث وأن نشير إلى الإلهامات inspirations والمبادرات المتصل بعضها ببعض "ونقتطف هنا من ششنر " Schechner إنها "مقدمة .. وستكون هناك مقدمات

أخرى وهذا يناسبنى بشكل عظيم" (٢٠٠٢/ ٢٠٠٦) بينما يناسبنا "بشكل عظيم" أنهما سيكونان كتابين ضمن كتب كثيرة تخاطب القضايا التى نبحث فيها هنا فإنهما يكوّنان مجموعة خاصة من التعاملات مع ميدان يتميز بتنويعة من مناهج التناول واختلافات فى أماكن التأكيد emphasis . وبهذه الروح نأمل أيضا أن يوضح الكتابات مبدأ من الانفتاح هو انعكاس طبيعة المسارح التى هى دائمًا تتسم بالفوضى وبأنها هجين hybrid وهو منهج يقاوم دائما محاولات أن ينظفها أو "ينقيها".

لقد حاولنا أن نتجنب عمل مجرد كشف بحضور الممارسين والأفكار أو مجموعة من التنظير الموجه للقلة أو كتيّب "للاستخدام". بدلا من ذلك فإننا نحاول فحص ومناقشة المبادئ و*المجاز* tropes والممارسات التى تكوّن المسارح الجسدية / الجسدى فى المسارح. وهكذا فنحن نحتاج إلى حد أدنى ضرورى من التقسيم division والتصنيف categorization للأفكار والموضوعات من أجل التناسق فى تركيب هذين الكتابين. لكن يجب تأكيد أن إطارنا للتنظيم يسمح لمبادئ المسرح أن تتدفق إلى ومن ممارس أو أسلوب إلى ممارس أو أسلوب آخر وهكذا نشجع مزايا تصادم أصوات الطباق الموسيقى contrapuntal حيث تظهر هذه الأصوات وتعاود الظهور فى أماكن وأشكال متنكرة مختلفة.

بهذا الفرض بإدخال عدد من "مقتطفات من الكورس" choric وضعناها فى صناديق boxes : لنساعد القراء خلال هذا التدفق من المبادئ والمواد بان نقوم بالعمل كلافتات signposts لهذه المادة وكاستثارات وتعليقات على المادة المقدمة

والتى تتم مناقشتها. بهذه الروح فإن كلا من المجلدين متنافر وبه تناقضات ظاهرية وتعارضات oppositions تركت فى مكانها. لكى نسمح للموضوع أن يُرى فى تعقيده الذى هو غالبا صعب أن نتحكم فيه.

لقد تم تعليم طلاب الأدب والدراما بالجامعة منذ زمن طويل أن "التراجيديات" تقدم لهؤلاء الذين يفكرون وأن الكوميديا تقدم لهؤلاء الذين يشعرون- وهى صيغة لم يكن لها معنى فى زمانها وهى لا تعنى لنا شيئا اليوم. وكما ذكرنا فإن المسرح فى أشكاله جميعها هو شكل فنى مجسَّد embodied ولذلك يتطلب استجابات مجسَّدة. فإذا كنا نقصد المسارح الجسدية / الجسدى فى المسارح إذن، كما هو مع جميع المسارح، فإن استجاباتنا كمتفرجين وجمهور ستكون جسدية، وعميقة وسيكولوجية وعاطفية. نحن نحس feel الأفكار ونفكر حول الأحاسيس. إننا نفهم، أحيانا على مستوى إدراك المعنى تقريبًا دون أن نكون قادرين على التعبير اللفظى عنه لكن مجرد *المعرفة* من خلال حواسنا كى نرى ونسمع الجسدى فى المسرح. إننا نستكشف عددًا من الأوضاع positions النظرية المختلفة حول تحديد مكان المسرح وفهمه فى الفصل الأول "التكوين genesis والسياقات contexts والمسميات namings".

بهذا المعنى يكون المسرح عمليا ينتمى إلى الممارسة ويتم المرور بتجربته experienced وهو تجريبى experiential. ومهما حدث من (إعادة) تأطير re) framing) أو (إعادة) تصور (re) conceptualising أو (إعادة) صياغة للأفكار والممارسات يظل المسرح ظاهرة تجريبية empirical وإنسانية خالصة نأتى إليها

من تجربة اللعب التى تساويها فى طابع الإحساس. وبهذه الطريقة فهو توفيقى فى أكثر من عناصره الحرفية craft elements - إن فعل المسرح يحتضن أيضا تجربة تقديم وتلقى هذا الفعل نفسها.

إن (إعادة) دراسة الأفكار والممارسات المتعلقة بالمسرح تساعدنا فقط (فى أحسن الأحوال) على أن نحسّن وأن نعبر بوضوح عن فهمنا لتلك التجربة الجوهرية وهى أن نكون فى العالم. إننا نرى المسرح كفئة واضحة من السلوك البشرى فى مركزها centre الجسد الإنسانى وهو يعمل بنوايا معينة خارج أعمال الدفاع عن الحياة اليومية "أمام" مجموعة معينة، هى الجمهور.

(إعادة) اعتبار الاعتبار .

أستخدم "اعتبر" لأبين بوضوح الطبيعة التى تتعلق بالعمليات processnal والتى تتصف بها ضمنا كلمة "اعتبار". يدعونا هذا الرأى ليس فقط إلى أن نرى الأداء كعملية ولكن أيضا إلى أن نرى أن "كلا" من المجتمع والبشر ذو طابع أدائى performative.

دائما كالعمليات تحت الإنشاء under construction

فيليب ب. زاريلى Philippe B. Zarilli، *(إعادة) اعتبار التمثيل*، روتلدج.

إننا نعتبر مصطلحاتنا المفتاحية "المسرح الجسدى" و "المسرح الشامل"، إلى آخره كأطر أو عدسات يمكن عن طريقها فهم ممارسات وأفكار معينة ،

كمنظورات perspectives تساعد على التعامل الديالكتيكى مع حقول العمل بدلاً من إغلاق هذه الحقول بعضها أمام البعض الآخر. وبهذا الغرض استخدمنا أقل عدد من المصطلحات المفتاحية الفنية أو الشكلية ("نص الأداء" أو "نص الإنتاج") كجزء من المفردات اللغوية الحديثة فى مناقشة المسرح وخطابه. وليس مقصودًا بهذه أن تكون مقصورة على فهم القلة ولكن المقصود أن تقدم قاموسًا لغويا يمكن عن طريقه مناقشة وفهم مثل هذه المسارح عبر الممارسات والبحث. وهكذا سيتم شرحها داخل جسم النص أو سنظهرها بالخط *الأسود* عند استخدامها للمرة الأولى لنشيد إلى ظهورها فى سُرِد فى نهاية الكتاب.

هكذا – كجزء من هدفنا لتقديم "بوابات" portals أو مداخل - points - of - entry للموضوع وربما إظهار خياراتنا التربوية والسياسية (تحيزاتنا ؟). إننا نسعى إلى طرح أسئلة، أن نستثير البحث بدلا من تقديم "كتاب لتعليم المبادئ". إن مداخلنا نحن تحتضن ما يمكن تسميته مدخلا "متعدد الأطر" -multi frame. الهدف هو أن نقدم فهما أمثل من النطاق الضرورى لوجهات النظر يعكس الحقيقة المضطربة لما هو المسرح : هجين hybrid لا مهرب منه من الممارسات والأفكار الموروثة والمستعارة borrowed والمسروقة والمخترعة.

من هذه الاعتبارات والمنظورات تأتى مقدمتنا المنطقية الأساسية : أن "المسرح الجسدى" كمصطلح أو فكرة أو مفهوم يعنى أهداف حركات معينة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لمواجهة السيطرة المستمرة لمسرح يتم تعريفه بأبعاده الأدبية واللفظية. لكننا أيضا نقترح أن مثل هذا المسرح يجب أن يوضع فى سياق الممارسات التاريخية والمستمرة التى نسميها "الجسدى فى المسارح" والتى توجد فى كل المسارح والتى تتمركز حول الجسد (المتحرك – المتكلم).

هذه الممارسات هل تتسم *بالتقليد والمحاكاة* فى تجلياتها وتخاطب طبيعة المتفرج المتعلقة بالمعرفة والتلقى والتقمص، هذا المتفرج الذى يتجمع فى شكل جمهور ، ما تسميه سوزان بينيت Susan Bennett "المجتمعات المفسرة" interpretive communities (١٩٩٠ : ٤٤).

طرق المتاهات Labyrinthine Paths

اللغة طرق متاهات. إنك تتقدم من جانب واحد وتعرف طريقك، تتقدم إلى نفس المكان من جانب آخر ولا تعد تعرف طريقك.

لودفيج فتتجنشتاين (١٩٧٢ : 83 e) بحوث *فلسفية*، بلاك ول.

إذن فـ "المسرح الجسدى" تعود أصوله بمفهومنا المعاصر إلى تلك الأيديولوجيات والبيانات manifestos التى كانت تسعى إلى أن تحدث قلبًا reverse فى ثنائية dualism وتسلسل هرمى hierarchy للكلمة على الجسد. وبهذا الشكل فإن "المسرح الجسدى" هو بناء من الأشكال والمعتقدات والميول dispositions يأخذ مكانه إلى جانب شكوك مستمرة أخرى فى الكلمة بصفتها تجسيد العقل *المستنير* مفضلا ما هو فى أكثر حالاته تطرفا تجسيد يعود إلى الأسلاف لغريزة محيِّرة وشئ مناسب تم إضفاء صفة الرومانسية عليه.

لكننا يجب أيضًا أن نكون واعين لعدم مجرد خلق ثنائية معكوسة هنا : احذر الخطر المتمثل فى أن الانشغال بالمسارح المؤسسة على الجسد يقوم بعكس

reverse ثنائية العقل – الجسد بتفضيل الجسد ككيان مستقل عن العقل والفكر والشعور.

فى محاولة مفهومة ومتأخرة فى الزمن overdue، لإعادة التوازن من طرق التناول السيكولوجية بشدة إلى التمثيل وصنع المسرح كانت المسارح الجسدية مذنبة ليس فقط فى إضفاء الصفة الرومانسية على الجسد لكن فى عدم فهمه بشكل أساسى. (أنظر زاريلى (٢٠٠٢) من أجل ملخص نافع جداً للقضايا والحجج فى هذا الأمر.

ومثل كل هذه الأبنية المشابهة فإن "المسرح الجسدى" محمل بالقيمة - value laden. إن مناقشتنا – أية مناقشة – يجب أن تعكس فى ذاتها قيمنا نحن، من هنا كانت المنظورات perspectives والتحيزات التى نعترف بها. مثل طرق البحث البديلة هذه يمكن أن نراها ذات قيمة فى حد ذاتها ويناقشها ريتشارد رورتى Richard Rorty على أنها قضايا ليس من الواجب تسويتها بل اختلافات يجب أن نتعايش معها ونستخدمها ويناقشها توماس كوهن Thomas kuhn على أنها إمكانية وجود طرق تخلو من القيمة value - free للنظر إلى الفهم وتطويره. (أنظر أيضا أرثر بوخنر Arthur Bochner (٢٠٠٠).

هكذا فإن العدسات المختلفة لفهم المسارح الجسدية هذه مع احترامى لكاليرى Callery (٢٠٠١)، يمكن "تشفيرها" codifiable و"تعريفها" definable. إن مصطلحى "المسارح الجسدية / الجسدى فى المسارح" يساعدان فى الهروب

من الثنائيات التى تأتى بالنتائج العكسية والتى تفسد فهم المسرح وتحليله دائمًا.

بدلا من ذلك، نقترح علاقة من ثلاث نقاط بين أنظمة العلاقات الجسدية / البصرية / السينوغرافية / الصوتية / السمعية والتى تكوّن *الميزانسين* mise - en - scène فى المسرح.

Calcio (كرة القدم) ثلاث صفات مطلوبة للنجاح Fantasia – المفاجأة، عدم إمكانية التنبؤ والخيال والإستعداد Furbizio – الدهاء والمكر والتحايل على القواعد والخداع والفوز بأساليب مريبة Tecnica – التقنية والمهارات الأساسية المتطورة جدًا (ترجمة ديفيد ويليامز David Williams، ٢٠٠٧)

هذا الكتاب.

إن الأجندة العريضة التى حددنا خطوطها فى تقرير المقدمة والسياق بأعلى سوف تتحقق وتكبُّر من خلال ستة فصول. الفصل ١ "التكوين ، السياقات والتسميات" يضع الصورة العامة للمشروع كله ويضع خريطة لمدى الاهتمامات والقضايا التى يتم تناولها بتفصيلات أكبر من خلال الفصول الخمسة الأخرى. إننا نشير إلى عدد من المحاور التى يمكن وضع تحليل ومحتوى الكتاب حولها:

– مرونة اللغة والمصطلحات وقابليتها للتحول mutability

- الممارسات المعاصرة والسياقات التاريخية.

- المجموعة المتصلة التى تضم التمثيل والأداء / والعرض - والمسرح.

- الجسد فى سياقاته الفلسفية والثقافية.

- المفاوضات بين الشرق والغرب ومشكلة "المركزية الأوروبية".

- التدريب أو الإعداد ؟

- الاحتفال بالصفة الهجينية والتعددية للمسرح.

الفصل ٢ "الجذور *Roots*: *الطرق* Routes : يتخذ نقطة بدايته من إطار لغوى - جذور أو طرق - استمتعت به enjoyed چاتيندا ڤرما Jatinda Verma مديرة فرقة تارا للفنون ومقرها الولايات المتحدة Tara Arts. فى طرحها عن عمد فهما مفاهيميا conceptual understanding لكيفية تتبع التأثير influence والموروث legacyترفض ڤرما فكرة الطريق المفرد والوحيد مصرةً - بدلاً من ذلك - على أن من الأنفع كثيرا أن نعترف بتعددية الأسس plurality of foundations - جذور وطرق - عندما نحاول أن نفهم أصول أشكال وممارسات مسرحية معينة. يعرض الفصل انشغالنا الشامل بالمسارح الجسدية فى هذا المشروع وبالتحديد تحويل تركيزنا إلى الممارسات المعاصرة مع إحساس قوى بالموروث والسياق التاريخيين والفسيولوجيين. إنه اعتراف بتعددية الممارسات المؤسسة على الجسد

التى تعبر الأداء المسرحى المعاصر وتعبر ٢٠٠٠ سنة من التاريخ المسرحى الغربى Western . بشكل تخطيطى نحن نحدد بوضوح طريقين من الممارسات التى تغذى المسارح الجسدية المعاصرة والجذور *الأعمق* التى تستند إليها هذه المسارح. وبشكل واضح العلاقة بين الأشكال الجارية وهذه السوابق antecedents نادرًا ما تكون خطية linear ومستقيمة straightforward ومكتفية بذاتها self - contained والتقرير التالى يحاول أن يحدد بوضوح بعض هذه التعقيدات : *طرق* متعددة من جذور متعددة. ينقسم الفصل إلى قسمين فرعيين كما يلى :

- *تقاليد عميقة* : كلاسيكية وشعبية - اعتراف بأهمية الجسدى فى المسارح فى تتبعنا له من خلال الدراما "الكلاسيكية" ودراما العصور الوسطى والشارع والسيرك والقاعة الموسيقية / الڤودڤيل والمهرج والدعاية السياسية إلخ. لكننا هنا أيضا نضع خطوطا ونصور الأسس المعرفية والعصبية neurological الأعمق للمحاكاة mimesis والتقمص والتمثيل والتى نعتقد أنها تشكل أساس الجانب الجسدى لكل المسارح.

- الطرق الهجين - اعتراف بالتداخل الطليعى للرقص والمايم والأداء المسرحى فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذى يسبق مباشرة ممارسات المسارح الجسدية المعاصرة، مرة ثانية ، نحن نتتبع الأفكار حول القضايا المترابطة مثل التحديق - النظر ومنظورات الجسد Perspectives on the body.

إننا نستكشف عن عمد نطاقًا عريضًا من المواد من خلال دراسات حالة و"طرق فرعية" فى هذه القضايا المرتبط بعضها ببعض كوسيلة لخلق أقواس arcs وروابط linkages عبر الأسس التى نقترحها. هذه الأسس مرة ثانية تؤكد مبادئ معينة (الصفة الهجينية وتواطؤ collusion الجمهور) والتى تجرى كلفة مجازية مسرحية طوال الكتاب.

الفصل ٣ "*ممارسات معاصرة*" يعرِّف ويبدأ فى شرح بعض المجازات المفتاحية key tropes للمسارح الجسدية الغربية. من خلال التركيز على المسارح الجسدية المؤسسة على الرقص ومنظور نعرفه كـ "قصة تحكى عن طريق حركة الجسد" نقدم دراسات حالة لملفات عروض وفرق / فنانين معينة. يفحص هذا القسم بالتفصيل الاستراتيجيات التأليفية والدراماتورجية المتوعة للممارسين الذين قد يكونوا أو لم يكونوا قد تقبلوا لغة ومسميات المسرح الجسدى ولكن ممارساتهم قد أبرزت بشكل صريح وغير تبريرى الأبعاد البصرية والجسدية لصنع المسرح والأداء المسرحى. هنا ستكشف تعددية من الجماليات aesthetics والأشكال التكوينية عن نفسها كنزعات أو ميول نحو طرق معيَّنة لتوليد المادة، وابتكار وتركيب المعنى. وفى تركيزنا على ممارسات الفنانين والفرق المختلفة سندرس بالضرورة علاقة أعمالهم بالأنظمة الأخرى من المسرح المتعلقة بالمعنى - الكلمة المنطوقة والأشياء وما هو موجود من أشياء على خشبة المسرح والسينوغرافيا واستخدام التكنولوجيا والإضاءة والموسيقى. وهذا القسم أيضا

سيستخدم بصفة خاصة الإسناد الترافقى cross - reference بالنسبة للجذور التاريخية والتقاليد التقنية التى تستقى منها الممارسات المعاصرة أصولها.

الفصل ٤ "*الإعداد والتدريب*" : يفحص العلاقة بين أشكال التدريب والإعداد تلك التى تتعامل بصفة خاصة مع الحركة والطابع الجسدى للمؤدى، وبين الاستراتيجيات الدراماتورجية لصنع المسرح والتى تشكلها هذه المداخل. إن أى فحص لأصول التربية عند مجدِّدى القرن العشرين فى تدريب الممثل يواجهنا مباشرة باستحالة ثنائية العقل - الجسد / الصوت - الحركة التى أنكرناها مبكرا فى هذه المقدمة. حتى هؤلاء الممارسون الأكثر ارتباطًا بالتدريب الجسدى للممثل - ميرهولد Meyerhold ولوكوك Lecoq وباربا Barba أو بانييه Pagneux على سبيل المثال - لم يمارسوا أبدا تدريبا جسديا ضيقا مختزلا وقد أصروا جميعًا أو هم مستمرون فى الإصرار على تصور طرقهم فى التدريب على أنها رفض لهذه الثنائية الساذجة والرجعية.

إن أحد الملامح البارزة لبيئة المسرح الغربى فى القرن العشرين هو الزيادة فى الفرص للممثلين وتحويلها إلى الاحتراف. وهذا يتميز ليس فقط بالتوسع فى الكورسات التى تقدمها مدارس وجامعات دراما المحترفين ولكن أيضًا بحدوث طفرة واضحة فى نطاق وعدد الورش قصيرة الأجل المتاحة أمام صغار المؤدين أو المؤدين ذوى الخبرة وصناع المسرح فى جميع أنحاء أوربا واستراليا وأمريكا الشمالية. من خلال سلسلة من دراسات الحالة القصيرة يستكشف هذا القسم

الافتـراضـات والصـيغ المفـاهيـمـيـة conceptual paradigms التى تقف وراء استراتيجيات التدريب المختارة : يدرس كيف تتعامل هذه الأنظمة المختلفة مع الجسد والتعبير الجسدى فى خلق وتقديم الشخصية ويدير الفكر حول الفروق الضئيلة والتوترات بين أفكار "الإعداد" و"التدريب التقنى".

الفصل ٥ *"الصفة الجسدية والكلمة"* يناقش - فى العروض المبنية من النصوص حيث تسود الكلمة - كيف تعمل اللغات المسرحية الأخرى، الصفة الجسدية والحركة والسينوغرافيا مثلا، مع الكلمة المنطوقة. هنا نفحص العلاقات الدراماتورجية بين الكلمات والأجساد لكى نسخِّر ونثرى الصفات البصرية والجسدية لكل من تقديم المسرحيات على المسرح staging والتمثيل.

إننا نبحث فى الصفة الجسدية للصوت ومن خلال عدد من دراسات الحالة (إسخيلوس Aeschylus وإبسن Ibsen وتشيكوف Chekhov وبريخت Brecht وكليز وبيركوف Berkoff وآخرون) نفحص كيف يستخدم الجسدى والكلمة عبر نطاق من أساليب الدراما. إن أعمال بريخت مثلا من خلال التفصيلات الدقيقة لإرشاداته المسرحية تعمل تقريبًا كمسرح الحركة movement theatre الذى تكون الأفعال والإيماءات فيه مقاسة من ناحية الزمن والحجم بنفس الدقة التى قد يستخدمها مصمم الرقصات لصنع رقصة.

هذه "القراءات الدقيقة" تسمح لنا أن نفحص قضايا مثل التحول transformation والكوميدى واللاذع poignant والارتجال improvisation والتى تقودنا بدورها إلى الدور "النشط" للجمهور عبر نطاق المسارح ومتى يكون هذا فى الغالب مرفوضا.

الفصل ٦ "*أجساد وثقافات*" : يكمل الكتاب باعتراف - متضمن فى كل شئ مسبق - أن هذا التقرير هو بالضرورة متحيز حيث إن مركز اهتمامه ينصب على الممارسات والتاريخ الغربى. بالنظر إلى الطبيعة التى تتسم بالتشفير العالى والصفة الجسدية لكثير من أشكال درامات الرقص الشرقية هذا هو التحيز فعلا. إلا أننا شعرنا أن من الأفضل أن نكون واضحين و - بمعنى من المعانى - لا نلتمس المعاذير بشأن طبيعة مشروعنا الذى ينتمى إلى أمريكا الشمالية والذى يتخذ من أوروبا مركزا عن أن نعبث وربما ندعى الحياد بشأن تعقيدات أشكال المسرح الآسيوى أو الأفريقى أو الأمريكى الجنوبى والتى يمكن - بخلاف ذلك - أن تتسق مع إطار مرجعيتنا.

إلاً أن ما يقدمه هذا الفصل هو نظرة عامة للعلاقات بين أشكال المسرح الغربى الجسدية فى القرن العشرين وتقاليد الأداء الشرقية (وغيرها) التى غذت وسيطرت على كثير من التجارب الطليعية الأوروبية - هنا نرجع الخلاف - وهو فى بعض الأحيان انفعالى وغاضب - حول الثقافات وعلاقاتها وتعاملاتها. إننا ندرس التوتر بين تبادل ثقافى سخى وعادل ومتبادل وتبادل ثقافى أتهم كثيرًا

بأنه دخيل وأنه استعمار ثقافى ونحن نفكر فى كيف أن أخلاقيات هذه المواجهات بين الثقافات وضعت بطريقة حتمية فى أطر framed معينة بواسطة سياسة الرأسمالية العالمية المعاصرة.

> كل مستند ثقافى يحتوى داخله تاريخ صراع بين الحكام والمحكومين ، بين القادة وبين المقودين.
>
> (إدوارد سعيد Edward Said (٢٠٠٣ : ٥٩)
>
> *الاستشراق*، البنجوين)

محذوفات وغيابات omissions and absences

الذى ينتج عن هذا هو وعى حاد بكثير من المحذوفات التى يتصالح معها أى كتاب ليس موسوعيا. من هنا، وفى طموحنا إلى أن لا نكتب كتابًا سطحيًا وعامًا لتعليم المبادئ لم نعط اهتماما حقيقيًا للقناع والعرائس puppets والمسارح المؤسسة تبعا لمكان خاص والصوت بصفتها عوامل فيزيقية داخل الممارسة المسرحية على الرغم من أن هذه وردت فى المناقشة بشكل ضرورى. ربما كتبنا أيضًا كتابا فحص المسارح الجسدية من خلال أداة جنس مسرحى خاص ومن هنا فحصنا مثلا الميلودراما وعمل المهرج والمسرح الموسيقى ودراما عصر عودة الملكية Restoration drama، والفارس farce أو الدراما الإغريقية. إن "الصفة الجسدية والكلمة" تدخل بوضوح هذه المنطقة ولكن ليس من خلال الجنس

الأدبى صـراحـة. بالإضـافـة إلى ذلك، على الرغم من أن هذا ليس كـتـابًا عن السينوغرافيا فنحن على دراية كاملة بأهمية السينوغـرافيا عندما تصبح جزءًا من كليـة العـرض وليـست فـقـط وعـاءً بصـريًا للكلمـات والشـخـصيـات. إن السـينوغـرافـيـا ، إذا أحـسن اسـتـخـدامـهـا ومع السـمـاح لمشـابهـة الواقع verisimilitude أو التـمـثـيل representation المطلوبين، تصـبح "شـخـصيـة" مستقلة بذاتها - دالاً مركبًا composite signifier يقول شيئًا عن مادة وأفكار المسرحيـة أو النص الدرامى وليس مجرد محدد للمكان أو الفترة الزمنية (أنظر الفصل ٥).

فى ثلاثة معان In Three Senses

بهـذا المعنى نفـهم مـعنى العـرض أو نص الإنتـاج : التـجلى البين نصى intertextual على خـشـبـة المسـرح لمجـمـوع الأجـزاء المكوّنة أو نظم الدلالة signifying systems كما يعرفها تاديوز كوزان Tadeusz Kowzan (١٩٦٨) فى عمله الذى أثر فى الأعمال التالية عن سيميوطيقا المسرح.

بهذا المعنى نرغب فى أن نلاعب فكرة كليفورد جيرتز Clifford Geertz عن "الأجناس الفنية غير واضحة المعالم" أو التصنيفات. إن المسارح بطبيعتها الخاصة غير واضحة المعالم : فى المنتصف وفى الأطراف وفى عملياتها.

بهذا المعنى نعتبر أن المسرح كان دائمًا "شاملاً" وأيضا غير واضح المعالم.

الملكية Ownership

فى كتابة وإنتاج الكتابين قسمنا كتابة الفصول وقمنا بواجبات مختلفة لكنها فى النهاية مسئوليتنا المشتركة التى تقاسمناها فكان تعاونا فى الحوار والحجة البناءة.

لكى نفهم المسرح

المسرح لاشئ إذا لم يتم فهمه والفهم ليس قدرة نظرية جافة ولكن ممارسة تجمع بين الجسدى والعقلى بمقدار متساوٍ وتنفى احتمال وجود استجابة عقلية وحيدة أبدًا،

(آلان ريد Alan Read، ١٩٩٣ : ٦٢) *المسرح والحياة اليومية*، روتلدج).

الفصل الأول

التكوين والسياقات والتسميات Genesis, Contexts, namings

خطاب إلى ممارس صغير السن

قرر عمل يديك وجسدك

هذا الجسم الفيزيقى هو مكان التقاء العوالم. إن العوالم الروحية والاجتماعية والسياسية والعاطفية والذهنية كلها تفسَّر من خلال هذا الجسد الفيزيقى. عندما نعمل بأيدينا وأجسادنا لنبدع فنا أو نعرض ببساطة فكرة بداخلنا فنحن نطبع المنتج بتوقيع حلو؛ باللمعان glisten والعطر odour اللذين يمكن للجسد الفيزيقى فقط أن ينتجهما. هذه هى المنتجات الجانبية by - product للقاء العوالم من خلال الجسد الفيزيقى. إنه الدليل المرئى على انتقال العمل من التصور conception إلى الإنتاج. أجسادنا هى عناصر فنية وأدوات كلاهما تقوم بالاتصال بالفطرة.

جوت *أيلاند* Goot Island : سى. جى. ميتشل C.J.Mitchell وبريان سانر Bryan Saner وكارين كريستوفر Karen Christopher ومارك جيفرى Mark Jeffery وماثيو جوليش Matthew Goulish ولين هيكسون Lin Hixson.

(من ماريا دلجادو Maria Delgado وكاريداد سفيتش Caridad Svich (محررين) (٢٠٠٢ : ٢٤١) *المسرح فى محنة ؟* مطبعة جامعة مانشستر)

سياقات معاصرة.

مصطلح "المسرح الجسدى" بصفته المفردة singnlar كان يتمتع بشعبية فى الاستخدام بين العاملين بالدعاية والنقاد والمعلقين فى المملكة المتحدة وأمريكا الشمالية واستراليا فى الخمسة وعشرين سنة الأخيرة. إنه مصطلح كان كثير من الفرق المسرحية الناشئة والفنانين على استعداد لاستخدامه كجزء من لغة بليغة rhetoric تتطلع إلى وصف موجز لممارستهم والظهور فى نفس الوقت بمظهر من يتبع الموضة fashionable و"الحديث" والمثير أمام الجماهير المحتملة potential audiences. وبصرف النظر عن ما إذا كانت العبارة فعلا تصف وتكشف وتصور delineates الممارسات المسرحية بأية طريقة مفيدة أولا فإن اختيار الممارسين ومروجى الفنون ورجال الدعاية أن يستخدموا ويروجوا هذا المصطلح أو تنويعات منه يقول لنا شيئا ذا مغزى عن الأزمة التى نعيش فيها. أن تكون "فيزيقيا" فى المسرح هو بوضوح أن تكون تقدميا وطازجا fresh وحادا ومخاطرًا risky. بينما هذا فى الوقت نفسه هو إستراتيجية تبتعد عن نطاق من الممارسات المسرحية ندركها فى عبارة بيتر بروك لتعنى "مميتة" deadly (بروك Brook ١٩٦٥ : ١١) وعفى عليها الزمن ومؤسسة بشكل مجهد laboriously على الكلمة. أن تكون *فيزيقيا* هو أن تكون جذابا وأن تقاوم اليد الميتة لتناول فكرى أو ذهنى مبالغ فيه لصنع المسرح. أن تكون *فيزيقيا* فى الأداء يربطك بمناطق ليست بشكل منتظم مرتبطة بالمسرح، مثلا بالرياضة (أنظر *PT:R*) والرقص وثقافة النوادى و(الأكثر نظريا) بالخطابات المعاصرة التى تصوغ وتقوم بالتدريب على طبيعة التجسيد

embodiment فى نطاق واسع من المجالات العامة public والشخصية والفكرية.

وإننا على وعى أيضا بأن ميدان البحث الذى يمثله هذا الكتاب يتصل عن قرب ويتداخل مع عدد من التقارير الأخرى المنشورة عن العقد الماضى والتى سعت إلى وضع خريطة للتغيرات والتطورات فى الممارسة المسرحية الغربية منذ ستينيات القرن العشرين إلى القرن الواحد والعشرين وأن نتعرف على خصائص الأشكال والجماليات المسرحية الجديدة. إن كتابات - على سبيل المثال - هانز - ثيس لهمان Hans - Thies Lehman (٢٠٠٦) وفيليب أوسلاندار Philip Auslander (١٩٩٧ ، ١٩٩٩) وتيم إتشلز Tim Etchells (١٩٩٩) وتيم إتشلز Tim Etchells (١٩٩٩) وماثيو جوليش Matthew Goulish (٢٠٠٠) واليلنور فوخس Elenor Fuchs (١٩٩٦) جميعها بطرق مختلفة تتبعت الانتقالات shifts فى طرق الأداء أو التمثيل والعلاقات مع النصوص الدرامية والاستراتيجيات الدراماتورجية والتأليفية. إن مطبوعا بعنوان *كوزمولوجيا الأداء* *A Performance Cosmology* (٢٠٠٦) الذى صور احتفالاً بمرور ٣٠ سنة على إنشاء مركز أبحاث الأداء (CPR) (انظر الفصل ٤) هو تقرير فصيح ورمزى يصف كثيرًا من الانشغالات والنقاط البؤرية focal points فى الكتابات عن المسرح والأداء عبر هذه الفترة. إنه يصف بشكل خاص الاهتمامات المعاصرة التى تشعر بها عدد من المعلقين وهى أن *الكيفية* التى يكتب بها المرء عن المسرح والأداء مهمة ومثيرة للمشكلات problematic مثل ما يكتبه المرء.

إن الروابط والاختلافات مع بعض هذه التحليلات ستظهر مع تكشف قصتنا ولكن عند هذه النقطة من الجدير ان نلاحظ أن كل هذه التقارير تبين ازدياداً فى دور اللغات المرئية للمسرح وتخفيفاً للعلاقة بين النص الدرامى وتأليف العرض. هذا الإحساس بتخفيف قبضة نماذج تكوين المسرح theatre formation المسيطرة تاريخيا لا تعرض فى حد ذاتها ظهور صيغة مكتسحة overwhelming جديدة على الرغم من أن اقتراح هانز ثيس لهمان "المسرح ما بعد الدرامى" postdramatic يقترب من هذا. حقا، وكما يقول لهمان نفسه :

"فى الوقت نفسه، إن تنوع الأشكال المختلفة يزعزع كل أشكال اليقين المنهجى والتى جعلت فى الماضى أن من الممكن أن نؤكد التطورات المسبَّبة على نطاق واسع فى الفنون. إن من الضرورى قبول تعايش بين أشكال ومفاهيم المسرح المختلفة حيث لا تسود صيغة واحدة".

(لهمان، ٢٠٠٦ : ٢٠)

فى حدود هذه التغيرات الأوسع نحاول أن نحدد مكان الدور المتغير لجسد الممثل والحد الذى أبرز Foregrounded إليه المسرح المعاصر القدرة التعبيرية الفيزيقية والتأليف عن طريق الإيماءات بصفتها الدوافع الدلالية الرئيسية للعمل الذى ندرسه.

يتتبع الفصل ٢ *الجذور : الطرق* السلالة lineage المعقدة التاريخية لنماذجنا الشاملة للمسرح الفيزيقى والفيزيقى فى المسرح. بينما جادلنا هنا من أجل تأطير framing تاريخى عميق واعتراف بممارسات الأداء الجسدية فإن الحكمة التقليدية غالبا ما ترى أن المسرح الجسدى هو تحول مذهل جديد فى أشكال المسرح يصل تاريخ نشأته إلى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين فقط.

التسميات Namings

فى بريطانيا لفت مصطلح "المسرح الجسدى" انتباه الناس لأول مرة من خلال ظهور كتاب *DV8/Physical Theatre* فى ١٩٨٦ (لكن عليك ملاحظة الخط التاريخى الممتد الذى استكشفناه فى الفصل ٢). قبل ذلك بوقت قصير جدًا فى ١٩٨٤ أنشئت مجموعة فعل المايم Mime Action Group (MAG) ومقرها لندن وفى أول نشرة لها newsletter (خريف ١٩٨٤) يشير نيجيل جاميسون Nigel Jamison إلى "المسرح المؤسس على الفيزيقيا" ردا على تقرير مجلس الفنون Arts Council الذى كان قد طبع حديثا بعنوان "مجد الحديقة". وبصدور نشرتهم الثالثة (ربيع ١٩٨٥) يشير مقال افتتاحى لـ MAG إلى "المايم أو أشخاص المسرح الجسدى". سنعود إلى دور وتطور MAG بعد ذلك فى هذا الفصل. إلا أن النسب genealogy أكثر تعقيدًا والتواءً convoluted من هذا حيث يبدو أن مصطلح "المسرح الجسدى" ظهر فى أماكن مختلفة طوال سبعينيات القرن العشرين و – كما يرى باز كيرشو - Baz Kershow – ربما كان جزءًا من البلاغة التى كان يستخدمها ستيفن بركوف وويل سبور Will Spoor

فى معمل الفنون Arts Lab ومقره لندن فى ١٩٦٨ (المؤتمر الدائم لأقسام الدراما بالجامعة Standing Conference of University Drama Departments (SCUDD)، تبادل رسائل البريد الإلكترونى، ابريل ٢٠٠٦). بالتأكيد استدعى المصطلح كاختزال ليدل على نطاق من الممارسات المرتبطة بمعمل جروتوفسكى ويقر لويد نيوسون من DV8 هذا الميراث فى مقابلة (غير منشورة) مع مارى لوكهرست Mary Luckhurst فى ١٩٨٧(www.*DV8*.co.uk) . ويمكن تتبع المصطلح أيضا فى كتاب بيتر أنسورج Peter Ansorge *إفساد العرض* *Disrupting the Spectacle* حيث نجد اقتراحا من اشتقاق أمريكى :

> "اعتبرت نانسى مكلر Nancy Meckler وهى منشئة ومخرجة مسرح Freehold بصفة عامة أنجح ممثل فى هذا البلد للأسلوب المستوحى من الولايات المتحدة "المسرح الجسدى" والذى ربما يكون قم تم التعبير عنه بشكل أكثر تركيزًا فى اقتباسها لمسرحية *أنتيجون* *Antigone* لسوفوكليس لفرقة Freehold".
>
> (آنسورج ١٩٧٥ : ٢٣)

بينما لا يبدو أن الاستخدام الصريح للمصطلح يسبق ١٩٦٨ كأبكر تاريخ فإن إحدى نقاط الخلاف المركزية فى هذا الكتاب هى أن هناك ممارسات مسرحية منذ ٢٠٠٠ سنة من تاريخ المسرح يمكنها بشكل يمكن تصورة قد زعمت أو قد نُسب إليها تسمية المسرح الجسدى لو قدِّر لنا تتبع المصطلحات من الناحية

الثقافية. وكما نجادل، طوال هذا الكتاب فإن أعمال ممارسى المسرح الغربى المتنوعين كـمـايرهولد وأرتو Artaud ويونسكو Ionesco وبريخت وبيكيت Beckett وليتل وود Littlewood يمكن وصفها - على الرغم من أن ذلك يتم من خلال عدسة مختلفة - بـ "المسارح الجسدية".

إلا أنه على الرغم من الظهور المتشتت للمصطلح فى سبعينيات القرن العشرين فإن العبارة لم تبدأ أن تأخذ قوة دفع وتصبح وصفًا متمشيًا مع الذوق الحديث لنطاق من الممارسات الناشئة قبل منتصف ثمانينيات القرن العشرين. وعلى الرغم من أن موقع DV8 website لا يزال يستخدم *المسرح الجسدى* فى سياقات متنوعة فهو لم يعد مصطلحا يجده لويد نيوسون نافعًا بسبب "استخدامه المفرط الجارى فى وصف أى شئ تقريبا ليس رقصا أو مسرحًا تقليديًا" (www.DV8.co.uk). إننا نتناول *DV8* بتفصيل أكبر فى الفصل ٤ ولكن فى هذه اللحظة ربما نلاحظ أنه منذ إنشاء الفرقة من ٢٠ سنة مضت تحدث نيوسون عن أعمال الفرقة كـ "محطمة للحواجز بين الرقص والمسرح والسياسة الشخصية" و"أنها تخاطر من الناحية الجمالية والفيزيقية" (نفس المرجع) قائلاً إن هذه الطريقة من الوصف ليست غير نمطية بشأن كيف تبدأ الفرق الأخرى فى التعرف على ممارساتها.

إن مسرح "كومبليسيتيه والذى أعيدت تسميته كومبليسيتيه فى ٢٠٠٦ والذى أنشئ قبل *DV8* بثلاث سنوات فى ١٩٨٣ لم يزعم أبدًا أن المصطلح يصف

ممارسته وفى الحقيقة كان معاديا لتسمية أعماله بهذه الطريقة. إلا أن كومبليسيتيه - سواء كان هذا أفضل أو أردأ - ثم النظر إليه كثيرًا على أنه فرقة "المسرح الجسدى" التى ظهرت فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين. يصف كومبليسيتيه مبادئه بأنها تسعى إلى ما هو أكثر حيوية ويوحِّد بين النص والموسيقى والصورة image والفعل action لخلق مسرح يفاجئ ويزعج ... "الأمر المهم هو التعاون collaboration. تعاون بين الأفراد لإنشاء فريق عمل له لغة فيزيقية وخيالية مشتركة" (Complicite website: www.complicite.org).

كان ديفيد جلاس David Glass يقوم بالأداء على مستوى دولى - فى البداية بصفة فنان مايم منفرد - من قاعدة فى المملكة المتحدة منذ ١٩٨٠ لكنه أنشأ فرقته الخاصة فى ١٩٩٠ . يصف جلاس ممارسته وممارسة الفرقة بأنها "ملتزمة بالخيال والمسرح المتعاون والذى تكمن جذوره فى التقاليد والمهارات البديلة للمسرح الجسدى والمرئى" (David Glass Ensemble website : www. david glass ensemble. com) . فى ١٩٧٩ أنشأ دسموند جونز Desmond Jones فى لندن ما وصفه فى البداية ودون التماس أعذار أنه "مدرسة مايم" لكن ذلك أصبح منذ منتصف تسعينيات القرن العشرين "مدرسة مايم ومسرح فيزيقى".

بحلول ١٩٨٩ ، وبعد خمس سنوات من إصدارها تحولت *ماجازين* Magazine - جريدة مجموعة فعل المايم Mime Action Group إلى *المسرح الشامل (مجلة المايم والمسرح الجسدى والمرئى The Magazine for Mime, Physical and*

(*Visual Theatre*) وبدأ هذا الشعار بسرعة شديدة يحظى بسبق مرئى على اسم "مجموعة فعل المايم" فى معظم معاملات المنظمة. الآن "مجموعة فعل المايم" هى شبكة المسرح الشامل" وتزعم أنها الهيئة القيادية للأداء الجسدى والبصرى (Total Theatre website : www .total theatre.org.uk) ولكن لهـا أيضـا عضوية دولية. تزعم شبكة المسرح الشامل أنها تمثل وتعبر بوضوح عن مصالح "المهرج وأعمال السيرك الأخرى والمسرح الراقص والقناع والمايم والعرائس ومسرح الشارع (المرجع نفسه). هكذا، عبر فترة زمنية قصيرة نسبيًا تم اقتلاع المايم - سواء كانت برغبته أم رغما عنه - بواسطة "المسرح الجسدى والبصرى" وتأخر ترتيبه ليقف إلى جانب - مثلا - العرائس والقناع وعروض الشارع. فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين كان هذا بالنسبة لديفيد جلاس و - بصفة خاصة - لدسموند جونز يمثل تصغيرا diminution وإضعافًا لكل شئ كانا يعتقدان أن المايم يمثله. أخذ جونز هذه الحجج إلى صفحات نشرة MAG والطبعات المبكرة من *المسرح الشامل* فى عدد من المجادلات الذكية والمبهجة ولكنها غير محتشمة ضد هؤلاء الذين يخففون dilute من فن المايم من أجل ما أعتقد أنه "مسرح جسدى" ضبابى nebulous وفاتر bland :

> أنا مقتنع أن المايم سيغير وجه المسرح الناطق فى الـ ٢٥ سنة التالية: ربما ليس بطريقة تشل العقل وتجعله يترنح لكن بشكل ذى مغزى. سيأتى الناس إلينا ليتعلموا تقنياتنا .. نحن نؤدى المايم . ليس هناك وقت نضيعه ، إذا كنا أقوياء سيأتى الناس إلينا. إننا نمر بأزمة هوية identity crisis ... بالتأكيد

كاكاتوا kakatoa كان كالمفرقعة النارية الصغيرة a squib
بالمقارنة بما حدث فى المايم فى السنوات التسع الأخيرة.

أنا أؤدى المايم

ماذا تفعل أنت ؟

قف وكن محسوبا counted

جونز، ماجازين، ربيع ١٩٨٥

نستطيع أن نمد هذا النمط من عملية الوصف هذه إلى مئات الفرق والوكالات وممارسى المسرح التى ظهرت فى أوربا واستراليا أو أمريكا الشمالية أثناء ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين وأن نجد مجموعات مشابهة من الكلمات والعبارات المفتاحية.

فى استراليا ومنذ ثمانينيات القرن العشرين كانت هناك حركة مسرحية تتبرعم burgeoning بنفس القدر تبدو أنها احتضنت تسمية المسرح الجسدى بطريقة أقل غلظة مما كانت فى مثيلتها فى المملكة المتحدة. إن كتابنا للأسف لا يستطيع أن يفعل أكثر من أن يشير إلى هذه الأنشطة فى استراليا ويلاحظ أن هناك دراسة ننتظرها قد تستكشف بشكل مفيد الخصائص الثقافية والدراماتورجية للمسارح الجسدية الاسترالية. بالنسبة للآن يمكننا أن نلاحظ

القسم المفيد فى كتاب هيدون Heddon وميلينج Milling *الابتكار فى الأداء Devising performance* (٢٠٠٦) عن الممارسات المسرحية الجسدية الاسترالية. يلاحظ هيدون وميلينج خلال كتابهما أن مسرح أواخر القرن العشرين المبتكر devised كان منشغلا بشكل منسق بالسياسات المتغيرة للهوية الشخصية والثقافية وأن هذا كان هو الحال بصفة خاصة فى استراليا. وهما يريان أن ممارسات المسرح الجسدى هناك قد عبرت بحدة عن احتفال بالتنوع diversity فى الحياة الاجتماعية الاسترالية وهو تنوع ساقته جزئيا رغبة متطورة فى الابتعاد عن كثير من القوى الخانقة smothering والمستعمرة colonialising فى أوروبا وبريطانيا بصفة خاصة . "اليوم" - كما يلاحظ هيدون وميلينج - "هذا الابتكار المؤسس على الجسد يأخذ - بشكل أكثر امتلاء من الممارسات والثقافات الآسيوية وتلك على حافة المحيط الباسيفيكى والتى تتمثل بشكل أكثر امتلاء فى شعبية بوتوه Butoh واستخدام تدريب سوزيكى Suziki (هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ١٦٤). ومن ناحية الشكل ، أثرت تقاليد السيرك والرقص بشدة على كثير من الممارسات المسرحية الجسدية الاسترالية المبكرة على الرغم من أن اليوم - كما فى أوروبا - كثير من الفرق الجديدة ربما تكون أكثر احتمالا للنظر فى اتجاه مقترحات propositions الفنون البصرية المعاصرة.

فى أمريكا الشمالية كانت تسمية ودعوة المسرح الجسدى الصريحتان ذوى مغزى بغيابهما حتى تسعينيات القرن العشرين على الرغم من أنهما توجدان اليوم غالبا كطريقة للتعرف على اتجاه وتطلع فرق ناشئة كثيرة مصممة على

مقاومة احتضان الواقعية والطبيعية السائدتين. إلا أن هناك بالطبع قائمة بأسماء فرق وفنانين أيقونيين iconic فى شمال أمريكا عبر العقود الأربعة الماضية كانت أعمالهم غالبا جسدية بقوة وبوعى ومؤسسة على الحركة. فى إطار تقاليد الأداء التى تتراوح بين مسرح الرقص المعاصر ومسرح المايم والشعبى ومسرح الكارنيفال والشارع و*الأحداث Happenings* وفن الأداء الحى وتقاليد مسرح الطليعة الحديث فإن الفرق أو الفنانين مابومانيز Mabou Mines ومسرح الخبز والعرائس Bread and Puppet Theatre والمسرح المفتوح The Open Theatre وفرقة سان فرانسيسكو للمايم والمسرح الحى وروبرت لوباج Robert Lepage وريتشارد فورمان Richard Foreman وروبرت ويلسون وآن بوجارت Anne Bogart وسيتى SITI ومجموعة ووستر Wooster Group وجوت آيلاند Goat Island والمقتبسون The Adaptors وديلآرتى Dell' Arte ومسرح بيج أيرن Pig Iron Theatre جميعها يمكن أن تفحص بشكل لائق من خلال العدسات المتعددة لمنظور المسارح الجسدية. سنفحص أعمال آن بوجارت (الفصل ٤) وجوت آيلاند (الفصل ٣) بمزيد من التفصيل فى هذا الكتاب.

وكما قلنا فى وقت سابق هذه الأوصاف - أو التطلعات - فى حد ذاتها تقدم القليل على سبيل تحليل الممارسات التى تصفها وهى أيضا لا تحدد موقع signpost أعمال دراماتورجية معينة أو مناهج فى التأليف إلا أنها تكشف معا مصفوفة matrix من الاهتمامات والميول والشفرات codes التى تقول لنا شيئا

ذا مغزى عن السياقات الثقافية فى الأزمنة التى وجدت فيها. إن الميل إلى استخدام أى من مجموعة كبيرة من العبارات المتشابهة - على سبيل المثال - المسرح / الأداء المرئى ومسرح الحركة والمسرح المؤسس على الجسد ومسرح الإيحاء ، ودراما الرقص ومسرح الرقص و (حتى)/ المايم الحديث - لكى نحدد موقع شكل واتجاه الأعمال المعاصرة خارج الاتجاه السائد - يكشف لنا معلومات مهمة عن الانشغالات والاهتمامات الثقافية الغربية فى أواخر القرن العشرين. وسنتوسع فى العلاقة بين هذه الممارسات المسرحية الناشئة وسياقاتها النظرية الأعرض فيما بعد فى هذا الفصل.

***المسارح الفيزيقية والأفكار* physical Theatre and devising**

بعيدًا عن اهتمام هذا المشروع بالفعل الجسدى *داخل إطار* المسرح المؤسس على النص نحتاج عند هذه المرحلة الحاسمة أن نعترف بالعلاقة المتبادلة النقدية بين ظهور - وتسمية - وفرة plethora من ممارسات الأداء الجسدى ونمو الأعمال المسرحية المبتكرة ذات التأليف التعاونى. حقا لقد قيل إن أى تقرير عن الأشكال المعاصرة من المسرح المؤسس على الجسد هو فى الوقت نفسه تاريخ للأعمال المبتكرة التى تولدت من خلال نماذج متنوعة من الممارسة التعاونية. ومما هو موضع جدال أن خط التمييز المفتاح بين نطاق وطبيعة الأفعال الجسدية داخل المسرح المؤسس على النص وبين تلك الأشكال التى يمكننا بشئ من الثقة أن نصفها تحت عنوان "المسرح الجسدى" يدور حول الآراء عن التأليف

authorship والسلطة والدور الخلاق للممثل / المؤدى. فى مقال سابق لم ينشر (١٩٩٧) لكنه الآن منشور كمقتطف فى : MAG $PT : R$، السنوات الخمس القادمة، (١٩٩٧، ٢٠٠٠) استكشف فرانك تشامبرلين Franc Chamberlain فروقًا بين الممثل ذى المهارات الجسدية والإيمائية والتى لا تزال مهمته بشكل سائد هى أن يفسر interpret - عادة بمساعدة مخرج - شراكة خلاقة Creative Partnership فى تأليف القطعة المسرحية الناشئة موضوع الحديث. طبعًا مثل هؤلاء الممثلين ربما يكونون هم نفس الشخص والذى يختلف هو عملية التعرف على النص وتحقيقه.

إن الممثل الذى تكون قدراته محدودة بنطاق صوتى عظيم على جسد غير معبر ولا حياة فيه من السهل - وربما بشكل خاص فى بريطانيا - أن يستخدم الكاريكاتير ولكن - كما يوضح شامبرلين - كل التطورات فى الحقيقة فى تدريب الممثل فى القرن العشرين كانت مؤسسة على الجسد - منذ العمل الأخير لستانيسلافسكى عن الأفعال الجسدية ومرورًا بمايرهولد وكوبو Copeau وآرتو Artaud وبريخت وسانت دينيس St. Denis و(مايكل Michael) تشيكوف Chekhov وجروتوفسكى ودكرو Decroux حتى بروك Brook وباربا Barba ولوكوك Lecoq وباردو Pardo يستطيع المرء أن يتتبع إصرارًا على ممارسات التجسيد embodiment والقدرة التعبيرية expressiveness والطلاقة الجسدية corporeal fluency. طبعا قد يختلف هؤلاء الممارسون اختلافًا جذريا عن بعضهم البعض فيما يتعلق بالافتراضات الفلسفية philosophical

assumptions وصيغ paradigms الجسد والأهداف المسرحية التى تقوم أنظمتهم فى التدريب على خدمتها.

إن القضية المركزية كما يعرِّفها تشامبرلين (١٩٩٧) وكما تُعرَّف بعد ذلك فى سياق مختلف عن طريق هانز - ثيس لهمان فى *المسرح ما بعد الدرامى* (٢٠٠٦) ليست فى حد ذاتها ما إذا كان هناك نص سابق الوجود pre -existent نبنى عليه عملية صنع المسرح ولكنها **كيف** يعمل الممثلون والمخرج والسينوغرافى ومصمم الحركة وآخرون على مثل هذا النص. ماذا *يفعلون* بالنص ؟ يميِّز تشامبرلين بين "العمل على النص" وعملية دراسته ثم وضعه على المسرح. يصر سيمون ماكبرنى Simon McBurney مدير كومبليسيتيه أن يبث روح واستراتيجيات الابتكار فى جميع مشروعات الفرقة سواء كان يعمل من نص مسرحى أو قصة قصيرة أو رواية أو من ورقة بيضاء. هكذا إذا كان بحثنا يميل نحو القبول المشروط للاختلاف بين المسارح الجسدية والأشكال المسرحية المؤسسة على النص فهو يكمن فى :

- طبيعة العلاقة بالنص سابق الوجود (إذا كان هناك نص سابق للوجود).

- الدور الخلاق للممثل / المؤدين أى فى التأليف authoring.

- تميز متجذر rooted فى جسد المؤدى كنقطة بداية فى الاستراتيجيات التأليفية والدراما تورجية المستخدمة فى تأليف نص الأداء الناشئ emerging.

على الرغم من أن ممارسات الابتكار بدأت فى الظهور حقيقة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية - ولم تنطلق إلا بعد ذلك- يقال إن للابتكار جذوره العميقة فى بعض الحركات الطليعية الأوروبية بين الحربين العالميتين. إن تحدى التقاليد المسرحية كما تتمثل فى الداديين Dadaists والسيرياليين Surrealists والمستقبليين Futurists وبصفة خاصة فى بلاغة rhetoric وممارسة آرتو مؤشرات حاسمة هنا. إن التأكيد الذى وضعته هذه الحركات والأفراد على التلقائية spontaneity والحرية الخلاقة وقوة الصورة فى مواجهة الكلمة المنطوقة وضرورة أن يتعامل المسرح مع الحواس وليس مع العقل فقط هو نوع من حقول استقبال البذور seed - bed أو شكل تصورى مسبق للنمو المذهل للأعمال المبتكرة فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

ورغم ذلك من المهم ألا نتجاهل عمليات الابتكار كما نتعرف عليها اليوم مع التجريب experimentation الأوروبى فى أوائل ومنتصف القرن العشرين فى الأشكال المسرحية. وبينما توجد هنا حركة دفع عامة معادية للمؤسسات anti-establishment فإن تجارب الطليعة الحداثية Modernist كان يقودها إلى حد كبير كاتب (على سبيل المثال جارى Jarry وجينيه Genet ويونسكو Ionesco وستين Stein) أو مخرج / مؤلف (مايرهولد وكوبو وآرتو وبريخت) وكان هدفهما الرئيسى هو هدم التقاليد المسرحية "للمسرحية جيدة الصنع" وتحدى مبادئ أرسطو فى الشكل الفنى واستجابة الجمهور. إلا أن الابتكار كما تعرّفه الدرجات المتباينة من التأليف الجماعى فى العملية المسرحية - ولكن دون استبعاد وجود

مخرج - هو فى الحقيقة ظاهرة فى العقود الأربعة الماضية من القرن العشرين - يحدد هيدون وميلينج بقوة ظهورها فى السياق السياسى لستينيات القرن العشرين وداخل بلاغة (إعادة) المناداة بالديموقراطية والجماعية collectivity :

> عندما تأصلت جذور أيديولوجية "الديموقراطية التى يشارك فيها الكل "عالميا كان من الواضح أنه لكى يلعب المسرح دوره فى تكوين مجتمع جديد فإن تطبيق الديموقراطية التى يشارك فيها الكل يجب أيضًا أن يتم فى إطار المسرح. وبما أنها وضعت إلى جانب نموذج التسلسل الهرمى hierarchy والتخصص والاحتراف المتزايد فى صناعة المسرح السائد فإن الابتكار بصفته عملية تعاونية قدم بديلا مقبولا من الناحية السياسية.
>
> **(هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ١٧)**

إن بعدًا حاسمًا لفهم ظهور ممارسات المسرح الجسدى هو أن نضعها فى مكانها تاريخيا داخل صيغة الابتكار وسياستها فيما يتعلق بتطورها. إن تواريخ المسارح الجسدية والابتكار بالتأكيد ليست متماثلة مع بعضها البعض لكن هناك علاقة منتجة وعلاقة تعاون بينها من المستحيل أن ننكرها.

كلمة عن المايم Aword on Mime

للمايم تاريخ يرجع إلى العهد الإغريقى القديم عندما ألف سوفرون من سيراكوزه Sophron of Syracuse فى القرن الخامس قبل الميلاد أول مسرحيات

المايم (بافيس Pavis ١٩٩٨). إن ميراثها يظل حيا من خلال الاقتباس adaptation وإعادة الاختراع re-invention عن طريق الفرق الجوالة فى العصور الوسطى والكوميديا ديلارتى *commedia dell' arte* فى القرنين الخامس عشر / السادس عشر والبانتومايم pantomime والمسرحية الإيمائية التى يلعب المهرج فيها دورًا أساسيًا harlequinade فى أوربا القرن التاسع عشر وافلام البرلسك burlesque لبستركيتون Buster Keaton وتشارلى شابلن Charlie Chaplin وإعادة اختراع المسرح الفرنسى فى مسرح فييه كولومبيه Vieux - Colombier لجاك كوبو فى أوائل القرن العشرين وتبلغ الذروة فى التجارب الراديكالية لاتين دكرو Etienne Decronx وجان لوى بارو Jean - Louis Barrault وجاك لوكوك فى فرنسا منذ أربعينيات القرن العشرين.

خلال الفصل ٢ "جذور : طرق" سندرس تأثير تقليد المايم mime tradition الفرنسى على ممارسات المسرح الجسدى المعاصر لكن من المهم أن نلاحظ عند هذه الفترة الحاسمة أن المايم بصفته مسمى وممارسة كليهما له تاريخ كئيب (حديث) وخاصة داخل بريطانيا. ومما يبدو من المتناقضات أنه بالنظر إلى تكاثر proliferation الأشكال المسرحية المؤسسة على الجسد عبر العقود الثلاثة الماضية كان هناك سنة ٢٠٠٦ قليل من الممارسين والفرق فى إنجلترا داخل المشهد الطبيعى landscape للمسارح الجسدية والذين يعلنون بفخر إما أنها مسرحيات مايم وإما أنها تمثل ممارسة بهذا الوصف المعيَّن. حتى فنان مثل ديفيد جلاس David Glass والذى كان سعيدًا لسنوات ليصف عمله بالـ "مايم"

أو "المايم الحديث" لم يعد يستخدم الكلمة فى الوب سايت website الخاص به. وحتى أوائل تسعينيات القرن العشرين كان "المايم" جزءًا من اسم مؤسسة باريس لجاك لوكوك ولكن منذ ذلك الوقت وصفت نفسها بـ "مدرسة مسرحية دولية"، إلا أنه فى قارة أوروبا كان يبدو أن هناك ترددا أقل لتفادى كلمة مايم وخاصة من الفنانين الذين يتتبعون سلالتهم lineage إلى إتين دكرو. على سبيل المثال تصف فرقة *مسرح الحركة* *le Theatre du Mouvement* ومقرها باريس عملها كـ "مايم ومسرح مرئى". وهناك مثال نادر لمؤسسة بريطانية لديها الثقة أن تظل مع المايم هى مهرجان لندن الدولى للمايم والذى يدخل الآن سنته الثانية والعشرين والذى يديره جوزيف سيليج Joseph Seelig وهيلين لاناغان Helen Lanaghan. إن الصعوبة البريطانية مع المايم هى أنه كثيرا ما أدمج "المايم" فى "البانتومايم" وأنه قد تم فهمه على أنه يرسم مدى ضيقًا جدًا من الجهد المسرحى يلخصه المايم الوهمى لمارسيل مارسو Marcel Marceau على أنه فى أحسن أحواله على درجة عالية من المهارة والبراعة الفنية. ويلاحظ جاك لوكوك والذى سندرس تعاليمه ذات التأثير الفنى فى الفصل ٤ "الإعداد والتدريب" فى سخرية أن كثيرا من أعمال المايم المعاصرة :

> "تعبر عن نفسها بطريقة بعيدة جدًا عن الصمت بواسطة استعمال اليدين والذراعين كما لو كانت تصيح طلبا للمساعدة تقطب الجبين تعبيرًا عن عدم الرضا لكى تداوى remedy نقصا فى الكلام أو لتكون مفهومة . تسببت أعمال

المايم الفقيرة هذه فى النظر إلى هذا الجنس الفنى على أنه ظاهرة حيوانية غريبة على المرء أن يلاحظها من وراء ستار زجاجى - نوع من المرض المسرحى.

لوكوك ١٩٨٧ : ٩٦

المايم بصفته "مرضًا مسرحيا" هو منظور ربما يتبناه الفنانون أو الأكاديميون المسرحيون بشكل واسع. بينما من الواضح أن هذا غير عادل إذا طبقناه على نوع الأعمال التى يمثلها مسرح الحركة أو الأعمال المقدمة من سيليج ولاناغان فى مهرجانهما الدولى السنوى الذى يحظى باهتمام عظيم إلا أنه يبين قوة ميراث ماركو وفريقه من البدلاء ذوى الوجوه الشاحبة white - faced surrogates على الخيال الشعبى. وهو أيضا رأى يقل فى عدالته عن تعقيد وثراء تقليد المايم ومدى الممارسات التى جسدها الممارسون والمدرسون فى إطار هذا المعنى. اختلف جاك لوكوك واتين دكرو بشدة بشأن كيف يجب أن يتم تنظير المايم وإعادة تأطيره وممارسته للفنانين والجماهير فى النصف الثانى من القرن العشرين لكن كليهما ملتزمان التزامًا لا حيدة عنه بشكل من المايم يعتقدان أنه يجب أن يقبع فى قلب مسرح أوروبى نابض بالحياة ومجدِّد regenerative و*معاصر*. كان المايم نفسه عند دكرو هو الشكل الفنى الراديكالى الذى يمكنه فى النهاية أن يحل محل الرقص والمسرح بصفته الأداء "الشامل" فى المستقبل. إلا أن لوكوك يعرض اقتراحا مختلفا جدا هو على وجه التحديد أن أى مسرح تنقصه الحساسية

الجسـدية والهيـاكل المجسـدة بعمق - "الموتورات الدافعـة" - للمايم لن تكون له القدرة على شغل engage الجماهير المعاصرة.

التمثيل والأداء فى المسارح الجسدية. Acting and performing in physical Theatre

إن وصف والتعرف على وتحليل الأشكال المعاصرة من المسارح الجسدية يتم فى هذا الكتاب داخل وعبر وبين عدد من المحاور - أو التوازنات فى العمل الفنى بين العناصر المتناقضة tensions التى هى مركزية لفهمنا للطبيعة المتغيرة للممارسة المسرحية الغربية الحديثة وهذه تشمل :

- الدراما الأدبية والمسرح ما بعد الدرامى.

- الشخصية التى تقوم بالأداء والتمثيل و "شخصى الأداء" performance persona.

- المسرح والأداء.

- الواجب task وعلم النفس psychology.

- الحضور والتمثيل representation.

سنعود بانتظام لكل هذه القضايا وهى تشق طريقها من خلال قصتنا إلا أننا عند هذه النقطة نقوم بالتدريب على ديناميـة التمـثيل - الأداء - acting

performing ونناقش كيف يتدخل هذا التوازن بين العناصر المتناقضة (التوتر) فى فحصنا للأشكال المعاصرة للمسارح الجسدية. على امتداد الـ ٣٠ عاما الماضية كان الشئ الذى يكوّن "التمثيل" موضع بحث وخلاف بين مجموعة من المعلقين (مثل أوسلاندر ١٩٩٧ وبيرينجر Birringer ١٩٩١ وكارلسون ١٩٩٦ وفوخس ١٩٩٦ وكيى Kaye ١٩٩٤ وليهمان ٢٠٠٦ وزاريللى ٢٠٠٢). إن نقطة البداية العامة لكل هؤلاء الكتاب هى أنه ليس هناك شئ اسمه التمثيل "الطبيعى" natural. التمثيل كله مشفَّر ثقافيا culturally encoded وخاضع للمواضعات conventions التاريخية. إنه منطقة متنقلة يتم دائمًا النزاع معها ومفاوضتها :

> دفاعنا عن الطبيعى والعفوى والفطرى ينتج فقط تأثيرات طبيعية تحكمها شفرة ايديولوجية تحدَّد - فى فترة تاريخية معينة ولجمهور معَّين - ما هو طبيعى وقابل للتصديق وما هو خطابى declamatory ومسرحى theatrical

بافيس ١٩٩٨ : ٨

فى إطار النسبية المقبولة على نطاق واسع لهذا الوضع تظل هناك إمكانيات possibilities بشأن ما الذى يكوّن التمثيل. هناك خط خاص يتعامل مع التمثيل acting على أنه تمثيل representation للشخصية (يحظى بمزيج من الإيضاح فى الفصل ٢) - لعب دور شخص آخر، عادة كما يوصى به الكاتب ويتم تفسيره عن طريق البروفات بواسطة مخرج - وآخر يرى الممثل تؤديه مؤديًا / مؤدية

لنفسه. كلا الوضعين يتصارع مع الأفكار حول ما هو حقيقى "real" لكنهما يقدمان مدى من الاستراتيجيات للوصول إلى وتوصيل هذه الحالة المراوغة elusive وربما الوهمية illusory. كثير من أمثلة المسارح الجسدية المعاصرة تبعد بين أنفسها وبين نموذج "التمثيل كتمثيل للشخصية" وبدلا من ذلك تحاول تجربة *الحقيقى* من خلال المهمة task والفعل ورفض الوهم illusion. هنا على سبيل المثال يبعد التعب أو الإنهاك الحقيقى من خلال الأفعال النشطة أو المتكررة للمؤدين كلا من المتفرجين والممثلين من عالم التصنع pretense إلى "تجربة - لا وساطة فيها بشكل مقصود - ما هو حقيقى (الزمان والمكان والجسد)" (ليهمان ٢٠٠٦ - ١٣٤) والبديل لذلك - فى بعض الأحيان على سبيل التجاور contiguously - يحل محل تمثيل الشخصية الصادق truthful كل من التمسرح theatricality الجسدى المكثَّف أو الاستمتاع باستخدام المبالغة المفرطة الواعية بذاتها والكشف البريختى عن حيل ووسائل تقوية التمثيل machinery. إن مثالا للأخير ربما يكون الاستخدام الصريح بواسطة ويليم دافو Willem Dafoe للجلسرين ليصور انهيار جون بروكتور فى *LSD* (... *مجرد النقاط العالمية*).

إن صيغة الممثل كـ "مؤدى performer نفسه / نفسها تثير أسئلة حول من أو ماذا تكون "النفس" التى تدعى للأداء. إن أمر المخرج أو قائد ورشة العمل الذى نسمعه كثيرا وهو "كن نفسك" هو على أحد المستويات شفرة من السهل ترجمتها فى اتجاه الأمانة والاقتصاد والبساطة وتجنب المبالغة فى التمثيل المتكلف. إلاَّ أنه أيضا يغطى مدى معقدًا من القضايا التى تحيط بطبيعة الهوية identity ويقترح

أن "النفس" هى أساس للتمثيل غير مثير للمشكلات ومستقل بذاته. إن القبول دون تساؤلات لما الذى يكوّن النفس هو أحد أحجار بناء كثير من التمثيل فى القرن العشرين (نظريةً وممارسةً) وظل إلى حد بعيد لا يقابل تحديا حتى جاءت التطورات فى الفلسفة وفى النظرية النقدية من خلال أعمال لمفكرين مثل فرديناند ده سوسير Fredinand de Saussure (١٩٨٣) وجاك ديريدا Jacques Derrida (١٩٩٠).

فى حدود المسرح كثيرًا ما تتم صياغة المفاهيم والافتراضات عن طبيعة النفس بواسطة فكرة "الحضور" والتى توجهنا بدورها إلى جسد المؤدى وكيف أنه بوضوح شئ مبنى. هنا يمكن الجدال بأننا فى عالم *الكاريزما* charisma، عالم الصفات الجسدية التى تتجاوز الشروح العاقلة أو المثقفة والغموض mystique والأسرار. فى الأشكال المسرحية التى تفضل جسد المؤدى وفى الرقص يمكن أن تصبح لغة الحضور مشوشة بمعتقدات بأن هناك شئ حقيقى بشكل لا يتغير ولا يحده الزمان عن الأجساد والحركة بطريقة أقل صحة less true مما فى اللغة والكلمة المنطوقة. فى المناظرات والمحادثات حول المسارح الجسدية المعاصرة يعتقد أحيانا أن هناك أصالة authenticity وصدقا truthfulness فى هذه الأشكال لأنها تحتفظ بإمكانية أن تكون غير موصومه untainted وغير متوسط لها unmediated عن طريق سفسطة وخداع اللغة. إن القول المأثور الذى ينسب إلى مصممة الرقصات والراقصة مارثا جراهام Martha Graham أن "الجسد لا يكذب أبدًا" يلخص مثل تعبيرات الثقة هذه . فى كتابها عن تقليد المايم

الفرنسى تكتب ميرا فلنر Myra Felner (١٩٨٥) عن كوبو ودكرو وبارو ولوكوك ومارسو وتدرس ماذا تقوله هذه الممارسات عن كيف نعرف العالم ونجعله ذا معنى. على العكس من كثير من التحليل النفسى المعاصر والذى يرى أنه من خلال اللغة فقط نستطيع أن نفهم العالم يحاول لوكوك فى عمله مع القناع المحايد مثلا أن يعيد الطلاب إلى وضع يعرفون فيه العالم فقط من خلال الإيماءة والحركة واللمس وكلها فى تحليله قد سبق فى الأصل الكلمة :

الإيماءة تسبق المعرفة

الإيماءة تسبق الفكر

الإيماءة تسبق اللغة

(فلنر ١٩٨٥ : ١٥٠)

بالنسبة للمتشددين fundamentalists "الحضور" يتخطى المعنى وهو لا تاريخى ahistorical ولا ثقافى acultural . (نناقش هذه الإمكانيات إلى مدى أبعد فى الفصل ٦). فإذا تمت السيطرة على الحضور فهذا يقدم للمؤدى صفة عالمية universal يمكن أن يحسها ويدركها ويفهمها أى إنسان بصرف النظر عن الهوية والطبقة والجنس والنوع gender والقدرة والتعليم. بينما قد يتمسك قليل من الأكاديميين المسرحيين الغربيين بهذا الموقف فى شكله النقى فإن التنويعات variationsعلى هذا الموقف هى جزء من اللغة العامية اليومية – الاختزال

- shorthand للتمثيل والمسرح المحترف. وعلى الطرف الآخر من السلسلة المتصلة continuum يقع موقف يرى أن أدوات السيميولوجيا semiology تقدم لنا كل ما نحتاجه لنحلل و"نقرأ" الخطاب المسرحى أو الدرامى. إن المحادثات الأكثر إثمارا تقع بين نقطتى النهاية هاتين وهى تلك التى تعترف بأن الجسد أثناء الأداء يبدو فى بعض النواحى أنه يهزم أو يتجاوز المعنى. إن المعاملة transactionبين الممثلين والمتفرجين لا يمكن فهمها ببساطة عن طريق الإطار النظرى ومجموعة أدوات التحليل السيميوطيقى. إن مساحة تفتح لهذا السبب بين لغة الحضور الصرف من ناحية والنزعة إلى التبسيط المخل reductionism السيميوطيقى من ناحية أخرى. من الناحية الإستراتيجية أو دون وعى unconsciously يمكننا أن نضع كثيرا من ممارسات المسرح الجسدى فى هذا المكان وتكسب من تحليلها داخل مثل هذا الإطار. سنتوسع فى هذه القضايا بوجه خاص فى الفصل ٤ "الإعداد والتدريب"

المسارح الجسدية : سياقات ثقافية وفلسفية

Physical Theatre : Cultural and Philosophical Contexts

وكما قد يبدو الآن واضحا لدينا مسار ثنائى dual trajectory طوال هذا الكتاب:

- أن نركز على مادة وأشكال المسارح الجسدية لكى نفهم مزاعمها claims ومقاصدها ولكى نوضّح أنواع العلاقات بين هذه الممارسات مع المناطق territories المسرحية الأخرى من الناحية الثقافية والتاريخية كليهما.

- أن نقدم التعليقات والاستبصارات insights والتحليل حول "الصورة الأكبر"
- السياقات الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية والفلسفية - التى تسكن فيها المسارح الجسدية.

إن الانشغال بالاستراتيجية الثانية من بين هاتين الاستراتيجيتين ليس فقط لأن للكاتبين مصالحهما وأجندتهما وتاريخهما خارج نطاق المسرح والأداء وليس بسبب أننا نعتقد أن قراءنا فى حاجة إلى جرعة جيدة من الفلسفة والنظرية الثقافية تقوى وتشجع ممارساتهم الفنية المرنة والانتقائية eclectic بل لكى نتمسك بقوة بموقف يرى أن الممارسات المسرحية يمكن فهمها والتعامل معها بفاعلية فقط من خلال بؤرة تصفها سوزان بينيت Susan Bennett بأنها "اطر داخلية وخارجية" (١٩٩٧ : ١). لا يوجد أى من هذين الإطارين بدون الآخر ولا يمكن لهذا السبب أن يتم استخدامه بإنتاجية بمعزل عن الآخر.

إن الإطار الداخلى يتطلب الفحص الدقيق للمادة الفعلية actual stuff للمسرح: من يصنعها وكيف تتكون وماذا يفعل أبطال المسرحية وما هى الظروف والأساليب والأشكال التى تشكِّل ممارساتها وهكذا، فى حين أن الإطار الخارجى يدعونا أن نتصل بالعالم فيما وراءنا، ذلك العالم الذى يتم إحضاره إلى المسرح بواسطة جماهيره والتواريخ والسياقات الأخرى التى تزود العمل موضوع البحث بالمعلومات. قبل كل شئ يضطرنا "الإطار الخارجى" أن نعترف بأن المعانى والأحاسيس التى نستمدها من المسرح لا تتدفق ببساطة فى *اتجاه الخارج*

outward من القطعة التى نشاهدها (السينوغرافيا والتمثيل والنص والموسيقى وتصميم الرقصات) إلينا بصفتنا مشاهدين مستهلكين للمسرح سلبيين ولكنها تنتج - تعاونيا - بواسطة كل من الجمهور والعمل الفنى فى كل تجلياته. إن فهمنا وتعريفنا واستدعاءنا invocation لـ "إطار الخارجى" يدلنا على كيف نفهم ونحلل العملية المسرحية نفسها : كلا الإطارين الخارجى والداخلى يعتمد على الآخر بشكل يتعايشان فيه.

ما سيتبع ذلك مؤسس على الافتراض المعقول أن قراءنا إما يمتلكون فعلا بعض المعلومات العاملة - working knowledge حتى لو كانت بدائية - عن أبرز أمثلة النظرية الثقافية أو النقدية فى الـ ٥٠ سنة الماضية وإما أنهم يستطيعون أن يجدوا طريقهم إلى النصوص التى ستقدم الشرح الضرورى. ونحن نعتقد بقوة أن العالم لا يحتاج إلى المزيد من الملخصات المعلبة لـ "مشكوك فيهم المعتادين" - السيميوطيقا وعلم الظواهر phenomenology وما بعد البنيوية والتفكيكية ونظرية التحليل النفسى والنسوية feminism ونظرية النوع gender ونظرية *التلقى* والمادية الثقافية - لذا فقد قررنا ألا نقدم المزيد منها فى هذا التقرير ولكننا سنقدم فقط خريطة للتعريف بكيف تتصل بعض هذه المداخل approaches النظرية بالممارسات المتنوعة للمسارح الجسدية - وتلقى الضوء عليها. أى مما سيلى - بدرجات متفاوتة من التفصيل - يتعامل مع الأطر النظرية التى يمكن - فى أفضل الأحوال - أن تضئ وتعين موقع الممارسات المسرحية والدرامية : أستون Aston وسافونا Savona (١٩٩١) وأوسلاندر

(١٩٩٧) وكـونسل Counsell وولف (٢٠٠١) وايجلتـون (١٩٨٣) وإلام Elam (١٩٨٠) وفورتير Fortier (١٩٩٧) وليهمـان (٢٠٠٦) وششنر (٢٠٠٢) وشنايدر Sehneider (١٩٩٧) ووبليامز (١٩٧٣) وزاريللى (٢٠٠٦).

إن الملاحظ عن كثير من هذه التقارير هى أنها - فى حدود أنها تستدعى المسرح صراحة أو تركز عليه - هو إنها تحليل يستند إلى صيغة الدراما التى يقودها النص. إن "الأدب الدرامى" - وليس المسرح أو ممارسة العرض المسرحى - هو كلا الموضوع الرئيسى والشغل الشاغل لهذه القصص narratives. إن الاهتمام بإنتاج اللغة - وأحيانا بأدائها - يفضّل كثيرا على المناهج methodologies والأشكال المسرحية. بينما كل هؤلاء الكتاب واضحون فى وعيهم بأن تحليل الدراما المكتوبة - نص المسرحية النموذجى - هو ممارسة مختلفة جدًا عن الفحص المفصَّل لتحقيق هذا النص على خشبة المسرح فإن القليل من هؤلاء الأشخاص قد طبقوا بشكل خاص أطرهم النظرية على الأداء المبتكر حيث تكون نماذج التأليف والتمثيل والعمل الدراماتورجى والشكل مختلفة اختلافا جذريًا عن "المسرح الدرامى" التقليدى (قارن ليهمان ٢٠٠٦).

على الرغم من أن هناك ميلا داخل معظم الأطر النظرية لافتراض أن المسرح (المؤدى performed) هو التحويل الدرامى للأدب فإن الجسد الإنسانى قد تم إخضاعه بشكل لا هوادة فيه للبحث النظرى عبر العقود الأربعة الماضية. إن الجسد بصفته شيئًا مدركا بالحواس object وموضوعا subject كليهما وبصفته

شيئا مكتوبا من الناحية الثقافية أكثر منه شيئًا "معطى" من الناحية الفسيولوجية والوراثية genetically كان مركزيا بالنسبة لنظريات الهوية المعاصرة وداخل خطابات - على سبيل المثال - النسوية والنوع gender والجنس والنزعة إلى الاستهلاك consumerism والثقافة الشعبية. فيما يلى سنقدم صورة تخطيطية عن كيف تقدم النظريات المختارة شروحًا تحتمل أن تكون مثمرة وتفكيرًا reflection حول كل من ممارسات المسارح الجسدية والجسد الذى يقوم بالتمثيل فى المسرح السائد.

قراءة الإيماءات: الفعل ذو المغزى

Reading gestnce : The significont action

بينما كانت السيميوطيقا ولا تزال هى الأداة بالغة التأثير - والسائدة على المستوى النظرى - فى تحليل المسرح لأكثر من ٣٠ عاما إلاً أنها يمكنها فقط أن تقدم تقريرًا جزئيًا عن الفوارق الدقيقة والتعقيدات فى المعاملة المسرحية theatrical transaction وخاصة فيما يتعلق بالحركة والطابع الجسدى physicality. إن السيميوطيقا والتى هى متجذرة rooted فى التركيز على اللغة وفى تطلعها لتقديم بنية متماسكة تستطيع كل الأنشطة المسرحية داخلها أن تُقرأ بهدف معرفة معناها لها علاقة صعبة بالمسرح. إلا أن ما تساعدنا به السيميوطيقا هو تذكيرنا ان صنع المعنى لا يمكن ببساطة تخفيضه إلى مستوى تلقى المتفرج الفرد ما يمر أو تمر به من تجربة من المسرح. فبدلا من تكوين الشخص المتفرد unique لبنائه هو الشخصى للمعنى من العملية التى أمامه فإن

السيميوطيقا ترى أننا نستطيع فقط أن نعيش فى العالم - ونفهمه - من خلال فهم نشارك فيه مصفوفة معقدة من الشفرات والمواضعات conventions. إلا أن هذا "الفهم الذى نشارك فيه" ليس وضعًا عاما لكنه وضع - بدرجات متفاوتة - تكيّفه conditioned عوامل ثقافية مركبة. إن المسرح وجماهيره يشترون هذه العلامات التى تصبح لغة وتجارة الأداء كليهما. إن المسرح الحى والأداء يفترضان وجود "عقد" بين الصانعين makers والمؤدين والمتفرجين يسمح بما يكفى بالتعرف المتبادل على هذه الشفرات وأبنية المعنى للحدث المسرحى لكى "يعمل".
إن علم الحركة kinetics هو ذلك الفرع من السيميوطيقا الذى يحاول أن يقدم شفرة لترجمة وتفسير حركة الجسد على خشبة المسرح. بعبارة أخرى يمكن بناء والتحكم فى تحرك وتنقل وإيماءات وتعبيرات الوجه وأوضاع الجسم للممثل لكى تنقل المعانى التى يقصد إليها النص المكتوب والمخرج والمؤدى. من الواضح وعلى مستوى أساسى داخل - وإلى حد ما عبر- الثقافات أننا نعمل بشفرة مقبولة تسمح لنا أن نسجل ونفهم ذلك الذى تنقله لنا تقطيبة الوجه أو الابتسامة أو الحاجب المرفوع أو القبضة المحكمة أو الإصبع المشير داخل الخطاب اليومى للاتصال الإنسانى. إلا أن التحليل المتقدم sophisticated من جانب علم الحركة يلقى الضوء على "الأكذوبة الايمائية gestural fallacy التى تفترض أن الإيماءة أو الحركة الجسدية يمكن فهمها كوحدة منفصلة دون الرجوع إلى مدى قد يكون معقدًا من العلامات والسياقات الأخرى.

وكما نعرف تستطيع الابتسامة أن تغطى مدى من المعانى وقد تنقل عواطف مختلفة تماما عن العاطفة المقترحة التى تقصد التأكيد والترحيب. إن الابتسامة - بالطبع - قد تكون محاولة لإخفاء الغيرة والسأم والإحباط - وربما - حتى نيه القتل أو اليأس الذى يؤدى إلى الانتحار. إن التحليل من جانب علم الحركة يتطلع إلى أن يقدم طريقة لقراءة الطبيعة الجسدية الإيمائية للعمل المسرحى دون أن يخفض ذلك إلى أفكار مبسطة تبسيطا مخلا لـ "لغة الجسد. يقوم كير إلام فى كتاب *سيميوطيقا المسرح والدراما The Semiotics of Theatre and Drama* (١٩٨٠) بشرح التحليل الحركى ويستعرض الأدب المكتوب فى هذا الفرع من السيميوطيقا. وفى حين يبذل إلام جهدا مضنيًا ليؤكد على أن الفعل المفرد أو الإيماءة المفردة لا يمكن فهمها كأداة نقل منفصلة - بعبارة أخرى لا تتم قراءتها بشكل مرضٍ وهى فى عزلة فإن تحليله مثبَّت فى صيغة السيميوطيقا لدرجة لا يصبح فيها قادرًا أو راغبًا فى الاعتراف بالتعقيد الثرى للمعاملات بين المؤدين أنفسهم ومع جماهيرهم. إن السيميوطيقا - فى أكثر حالاتها محدودية - تحل محل بنية جامدة وميكانيكية لقراءة المعانى لنموذج أكثر انسيابية يحتوى الطابع الجسدى - المتعلق بالأحشاء visceralitry - لتجربة المشاهدين (أنظر الفصل ٢) وقبولا بأنه ليس من الممكن أن نتحكم فى تعدد أنشطة صنع المعنى بين مجموعة من المشاهدين الذين من المحتمل أن يكونوا مختلفين . يصيغ ليهان هذا بالشكل الآتى:

> على الرغم من كل الجهود لوصف الإمكانيات التعبيرية للجسد بالمنطق أو القواعد أو البلاغة فإن جو الحضور الجسدى يظل هو

النقطة فى المسرح التى يحدث عندها إختفاء أو تلاقى المعنى كله – لصالح الافتتان – خارج المعنى – بـ "حضور" الممثل أو الكاريزما أو "الحيوية" .. يصبح الجسد مركز الانتباه ليس كحامل للمعنى ولكن بصفته الفيزيقية physicality والإيماء .gesticulation . إن العلامة المسرحية المركزية وهى جسد الممثل ترفض أن تخدم المعنى.

(ليهمان ٢٠٠٦ : ٩٥)

الذاتية والشعور: الحالة الفينومينولوجية "الظاهراتية"

Subjectivity and feeling : The Phenomenologist's case

يبدو أن الفينومينولوجيا (علم الظواهر) فى نواحٍ كثيرة يقدم منظورا نظريًا متعارضا تعارضًا متبادلا مع منظور السيميوطيقا. هنا يبدو أن التأكيد على الوعى الفردى والانشغال بالحقيقة الأساسية يتعارضان مع طابع المعنى المتمركز فى اللغة فى التحليل السيميوطيقى. بالنسبة للفينوميثولوجى (الظواهراتى) الجسد الإنسانى *ليس فى* المكان ولكنه *ينتمى* إلى المكان وهذا إدراك حاسم ينتج عنه أن علاقة الفرد بالعالم تتجلى ليس كسلسلة من العلامات اللغوية ولكن كظواهر حسية sensory وجسدية somatic وذهنية. تقترح الفينومينولوجيا طرقا للمعرفة الحدسية لمادية العالم الحقيقى داخل حلبة صراع خبرتنا

المتجسدة بشكل حتمى. عند النظرة الأولى قد يبدو أن الفينومينولوجيا تقدم استبصارات مثمرة فى الممارسات المسرحية التى تبرز جسد الممثل وحركته وتعبيره الجسدى. بالنسبة للظواهراتى تأتى معرفتنا بالعالم أساسًا من حواسنا. هنا تتولد المعرفة والفهم - ويعاد انتاجهما باستمرار - عندما تلتقى أجسادنا بالعالم ومادته وتعيد اختراعه - كما يمكننا أن نقول - على أساس لحظة بلحظة.

بالنسبة لممارسى ومنظرى theorists المسارح الجسدية يبدو أن الفينومينولوجيا - بناء على ذلك - تقدم طريقة مثمرة نوعًا ما لبدء فهم الأبنية العميقة - أو الموتورات الدافعة - لممارساتها. على سبيل المثال، على الرغم من أن جاك لوكوك لم يصف منهجه بأنه "فينومينولوجى" فإن تعاليمه بشأن القناع المحايد neutral mask - والذى قد يرجع تاريخه إلى تجارب جاك كوبر فى أوائل القرن العشرين فى مسرح لوفييه كولومبييه - تدعو الطلبة أن تجرّب العالم الحى living والطبيعى والمادى بطريقة جسدية من جديد. من خلال القناع المحايد يعيد الطلاب اكتشاف الإحساس بالعالم من الواضح أنه لا تتوسط فيه ولا تصنعه عمليات الرقابة censoring والاختيار النابعة من العقل والفكر والتنشئة الاجتماعية. بدءًا من مايرهولد وآرتو ومرورًا بـ "المسرح الحى" Living Theatre لجوليان بك Julian Beck وجوديث مالينا Judith Malina وتجارب بيتر بروك Peter Brook فى مسرح القسوة فى ستينيات القرن العشرين حتى أعمال *DV8* ولويد نيوسون Lloyd Newson ويم فان دركيبس Wim Van

derkcy busوفرانكو ب Franco B وبريث جوف Brith Goff كان المسرح يتطلع إلى توصيل نفسه جسديا وحسيا، عاملا على أجساد الممثلين الأحياء. وهذا "العمل على" ليس فقط مجرد أدوات توصيل أو مندوبين عن الكاتب والمخرج ولكن كقوى تصف بطريقة ما روح الحياة spirit of life عن طريق رفض الكلمة وبدلا من ذلك تعانق الألم والحب والخسارة والموت : مسرح على الأقل جزئيا يستجيب لدعوة هاينر مولر Heiner Muller لـ "ثورة الجسد على الأفكار" (مولر ١٩٨٢ : ٦٥).

بالنسبة للفينومينولوجى هناك افتراض مسبق أنه يمكننا كبشر أن نجرِّب العالم تجربة تسبق التفكير والأفكار. يشعر آلان ريد Alan Read أن الفينومينولوجيا تقدم للمسرح طريقة للبحث مثمرة جدًا :

> "إن وثاقة صلة الفينومينولوجيا بالمسرح تظهر بمحاولة المسرح أن يصف "تجربتنا بظروفها الخاصة" كـ "رعايا ذوو أجساد" body subjects يجربون experience العالم قبل أن يحللوه أبدا بمصطلحات مجردة.
>
> (ريد ١٩٩٣ : ٩٣)

يبدو أن الفينومينولوجيا فى أكثر حالاتها نفعا تقدم طريقة لفهم المشاعر والعمليات العميقة فى المسارح الجسدية والجسدى فى المسرح تعترف بأوجه قصور المنهج السيميوطيقى. إن نقطة البداية هى الأجساد الحية للمؤدين، ما

شكل الإحساس عند القيام بهذه السلسلة من الأفعال أو هذا التتابع من الحركات على خشبة المسرح وكيف يمكن للجماهير أن تمر بتجربتها وراء نطاق العقل، وراء نطاق استخدام عدة toolkit التفسير المعتادة. تتحدانا الفينومينولوجيا ألا تختزل أى تمثيل جمالى aesthetic إلى "رسالته" message. يلاحظ ليهمان - عندما يكتب عن أعمال صانع المسرح الألمانى إينار شليف Einar Schleef - التأثير الجسدى على المتفرجين :

"عليهم فى كثير من الأحيان أن يجربوا مباشرة عرق الممثلين أو مجهودهم الجسدى. إنهم يشعرون بالألم والمطالب المتطرفة للصوت بطريقة مباشرة بشكل غير مناسب. إن الطابع الفيزيقى للحدث المسرحى يبرز فى أفعال الممثلين الصعبة بل والخطيرة من الناحية الجسدية.

(ليهمان ٢٠٠٦ :٩٧).

يحاول ليهمان هنا أن يقول إننا كمشاهدين لأعمال شليف نُؤخذ وراء نطاق تجربة يمكن شرحها - يمكن اختزالها إلى الخطابات discourses العادية للتمثيل representation المسرحى. هنا تكون السيميوطيقا غير كافية ويرى ليهمان أن:

ما فعلته الأجساد فى مسرح شليف عندما اختبرت قوتها وقدرتها على الاحتمال وهى عارية ومبللة بالعرق هى أنها لم

تشـرح أو "تبين" أو تنقل لنا" وجـود مـصـيـبـة سيـاسـيـة فى الماضى أو المستقبل الممكن لجسد غيـر مفكر لعوب بلا وازع وعـسـكرى مكتـمل الرجـولة ولمكن بدلاً من ذلك عـرضت manifested كل هذا .

(ليهمان ٢٠٠٦ : ٩٧)

يمكن استدعاء استجابة ليهمان لأعمال شليف عندما ننظر إلى كثير من أمثلة المسـرح الجسـدى أو المسـرح "مـا بعـد الدرامى" . ومع ذلك هل هذا شـرح كـافٍ للمعاملة بين الأداء والمتفرج ؟ هذا أمر قابل للنقاش. إن الفينومينولوجيا مفيدة فى أنها تجذبنا إلى داخل مناطق للفهم تستدعى الشعور والوعى وفورية التجربة والعمق. إن وجه قصورها الخطير هو محاولتها أن تحتفظ بالتجربة الداخلية "نقية" وخالية من العيوب الاجتماعية للغة والتجربة. ينتقد المنظِّر والفيلسوف الثـقـافى تيـرى إيجلتـون Terry Eagleton بشـدة هذا المنحى مـجـادلا بأن الفينومينولوجيا :

"تعد بأن تقدم أساسًا ثابتًا للمعرفة الإنسانية لكنها تستطيع أن تفـعل ذلك مـقـابل تكلفـة باهظة : التـضـحـيـة بالتـاريخ الإنسـانى نفسـه. لأن المؤكد أن المعـانى الإنسـانيـة بالمعنى العـمـيق تاريخـيـة : ليـست أمـرًا يتـعلق بـالفـهم عن طريق الحـدس، مـاذا يكون الإحـسـاس عندمـا يكون الشئ بصلة onion لكنهـا أمـر يتـعلق بالمعـامـلات المتـغيّـرة العـمليـة بين الأفراد الاجتماعيين.

(ايجلتون ١٩٨٣ : ٦١)

المادية الثقافية: تأطير الصورة الأكبر

ماركسية غير دوجما طيقية متأملة meditative

يجب علينا أن نتعلم وأن نعلم بعضنا البعض الصلات بين التكوين السياسى والاقتصادى وبين - وربما هو أصعب من الجميع - تكوينات الشعور والعلاقات والتى هى مصادرنا الفورية فى أية معركة. إن الماركسية المعاصرة - والتى مدى نطاقها إلى هذه المنطقة الأوسع - متعلمة مرة ثانية المعنى الحقيقى للشمولية totality هى إذن حركة أجد نفسى منتميًا لها وأنا سعيد بالانتماء إليها.

(ريموند ويليامز ١٩٨٩ : ٧٦ : مصادر الأمل : *الثقافة والديمقراطية والاشتراكية*، فرسو Verso.

تأخذنا الاستبصارات والمنظورات perspectives النظرية للمادة الثقافية فى اتجاه مختلف اختلافا جذريا عن الفينومينولوجيا إلاَّ أن لها إمكانية إضافة طبقات أخرى من الفهم إلى ميكانيزمات السيميوطيقا ذات الأبنية المقام بعضها فوق بعض. إن صيغة المادية الثقافية تصر على أن المسرح - وفى الحقيقة أى شكل فنى - ينتمى إلى العالم وليس ببساطة فيه. هكذا يكون هناك بعد حاسم لفهم وشرح أية ممارسة فنية artistic هو أن نعرف مكانها، أن نراها، أن نسمعها وأن "نفرغها" unpack بطريقة تكشف البصمات الاجتماعية والثقافية التى توجد على شكلها ومحتواها. إن المادية الثقافية الذكية لا تزعم أن كشف العلامات marks الاجتماعية والثقافية على ممارسة مسرحية معينة يقول لنا

كل ما نحتاج أن نعرفه عن هذه العملية لكنها ترفض أن تقبل أى شكل فنى يمكن فهمه ببساطة طبقًا لشروطه هو الخاصة.

كان ريموند ويليامز (١٩٢١ –-١٩٩٢) يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتهذيب وتنقية وتطوير المادية الثقافية كأداة لفهم المسرح والدراما. بالنسبة لويليامز تركز المادية الثقافية على التعقيد والتعدد plurality الكامنين فى نصوص الأداء ومن هنا تنشأ إمكانية تناقضها وتغيرها. فى حين أن كتابات ويليامز فى هذه المنطقة تنشغل إلى حد كبير بترجمة الأدب الدرامى إلى مسرح مؤدًّى preformed فإن الأسئلة التى يطرحها مناسبة للتطبيق على المسارح الجسدية المعاصرة كما أنها صالحة لدراسة مسرحيات إبسن أو تشيكوف. بالقطع لم يطبق ويليامز المادية الثقافية أبدًا على مناطق موضوعات هذا الكتاب لكنه كان يأمل أن يتعرف على المكان الاجتماعى والتاريخى الدقيق لممارسات (المسرح الجسدى) الجديدة والناشئة. بالنسبة لويليامز التجديدات فى أى شكل فنى ليست ببساطة حول ما يفضله الفنانون المعنيون فنيا وجماليا لكنها تبينّ انتقالات shifts أوسع فى الفكر والوعى الاجتماعى. إن الانتقالات (التغيرات فى مواضعات conventions صنع المسرح تعبر عن تغييرات فى الطريقة التى نرى بها العالم ونشعر به ونمارسه. إنها مربوطة ببعضها البعض رباطًا وثيقًا وكل الفنانين / الممارسين الذين يصنعون العمل الفنى والجمهور الذى يستقبله خاضعون لهذه الانتقالات فى الوعى وهو ما يسميه ويليامز "بنية الإحساس" structure of feeling. عند

ويليامز "بنية الإحساس" هو مصطلح أوسع من الأيديولوچيا بسبب - إلى حد بعيد - انشغاله بالحواس، بالشعور وبالتجسيد embodiment . كتب يقول :

> نحن معنيون بالمعانى والقيم values كما يعشيها الناس ويحسونها بشكل نشط والعلاقات بينها... إننا نتحدث عن العناصر المميزة للنبض impulse والقيد restraint والنغمة tone، عناصر وعى وعلاقات مؤثرة بشكل خاص : ليس الإحساس ضد الفكر لكن الفكر كما يتم الإحساس به والإحساس كما يتم التفكير فيه .. الوعى العملى فى نوع خاص فى مجتمع يحيى ويتبادل العلاقات.
>
> (ويليامز ١٩٧٧ : ١٣٢).

إذا لم تكن هناك درجة ما من الإحساس المشترك بـ "أبنية الشعور" الجديدة هذه structures of feeling فإن الممارسة الفنية الناشئة لن يكون لها أى تأثير على الجمهور أو تعامل معه. فى حدود محاولة فهم لماذا - وهو أمر موضع خلاف - بدأت المسارح الجسدية فى الظهور أو أن تأخذ هذا الاسم منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين علينا أن ندرس القوى الثقافية والاجتماعية الأعرض (أبنية الشعور") التى أنجبتها.

فيما يتعلق بهذا المشروع يمكن فهم المسارح الجسدية على مستويات مختلفة عديدة ومن خلال منظورات متنوعة. إلا أننا نعتقد - متبعين فى ذلك ريموند

ويليامز - أن ظهور المسارح الجسدية يكشف عن استبصارات مهمة فى ظواهر ثقافية واجتماعية أعرض نحو نهاية القرن العشرين وقد صاغها ويليامز فى محاضرة بجامعة كيمبريدج عام ١٩٧٤ كما يلى:

> تعلمت شيئا من تحليل الدراما والذى بدا لى مؤثرا ليس فقط كطريقة لرؤية جوانب معينة فى المجتمع ولكن كطريقة للوصول إلى بعض المواضعات conventions الأساسية التى نجمعها فى كلمة المجتمع نفسه. وهذه بدورها تجعل بعض مشكلات الدراما نشطة بشكل جديد تماما.

(ويليامز فى أوكونور O'Connor ١٩٨٩ : ١١)

لأصيغ هذا بشكل ملموس أكثر أقول إن عدسة المادية الثقافية ترى أن الأنماط types التالية من الأسئلة قد تكون مثمرة فى أى سعى لفهم أشكال وممارسات المسرح الجسدى:

- ماهى نماذج models الجسد المقترحة فى التدريب والتأليف والعمل الدراماتورجى؟
- ما هى علاقات القوة والتعاون collaboration بين الأبطال المختلفين المعنيين التى تقترحها عمليات الابتكار والتدريبات ؟
- أين تندرج ممارسات المسارح الجسدية داخل البيئة المعاصرة لصنع المسرح؟

- إلى أى مدى تقدم ممارسات المسارح الجسدية استجابات محرِّرة liberating أو مقاومة أو متعدية transgressive من الناحية الأيديولوجية إلى للمعايير والسلوكيات المقبولة ثقافيا ؟

- أين تقف ممارسات المسارح الجسدية المعاصرة داخل تاريخ الأداء ؟

- ما هى العوامل الثقافية أو الاقتصادية أو الأيديولوجية التى قد تشرح ظهور وتطور هذه الأشكال فى هذه الفترة التاريخية الحاسمة الخاصة ؟

النسوية والأجساد المقسمة حسب النوع

> تدق بقدميها تدفع بيديها فجأة تعرض مفاتنها
>
> لأن لدينا هنا مؤدية يواصل الجو الذى تثيره سلالة lineage من الرقص المسرحى الذى يقدم الجسد على أنه موقع متعد ومفسد للأخلاق subversive. إنها بصفة خاصة تقاوم بشدة تشفير الراقصة كأنثى. إنها تضرب بقدميها، إنها تدفع بيديها، إنها تعرض مفاتنها، إنها تطلق العنان لنفسها، إنها حسية sensuous، إنها مغرية للرجال. إنها تحدق لتقابل تحديق هؤلاء الآخرين، جمهورها. إن عملها ينطق بالجوانب الممنوعة لكونها من لحم ودم وهى فى الوقت نفسه فخورة لأن تكون من لحم ودم. وهى كمؤدية لا تقابل تحديق الجمهور فى صمت دون انفعال ولكن بنظرة نشيطة متبادلة تدعو جمهورها ليدخل إلى مكان اختراعها الذى تشارك فى تأليفه. إنهم ينظرون إليها لا كشئ يدعو للتحديق فى رغبة ولكن كموضوع للاختراع.
>
> (كارول براون Carol Brown وهى تكتب عن ليز آجيس Liz Aggiss فى ليز آجيس وبيلى كووى Billy Cowie (٢٠٠٦ : ٧)، *الرقص الفوضوى Anarchic Dance*، روتليدج).

للنسوية والنظريات النسوية - الجمع يبدو هنا حاسما - إسهام مفيد بشكل خاص فى تحديد موقع وفهم إمكانيات المسارح الجسدية والجسد فى المسرح. إن ظهور النظريات النسوية ونظريات النوع فى نفس الإطار الزمنى لتسمية naming وتطور ممارسات المسارح الجسدية ليس وليد الصدفة. إن الانشغال بأدوار النوع gender roles والجنس - فى غالب الأحيان وبشكل صريح - قد حرَّك أشكال المسرح الجسدى ووضعها فى إطار وأمدها بالمحتوى. وعلى الرغم من أن هناك أبعادًا مهمة للتفكير الماهيوى essentialist * فى بعض أركان المشهد الطبيعى للنظرية النسوية فإن أحد الافتراضات المركزية لمعظم الانشغالات بالنوع والجنس هو التمييز بين الجنس البيولوجى والبناء الثقافى الذى هو النوع gender. إن فهم النوع على أنه شئ "مصنوع" ومتغير ومُنتَج produced ومؤدى performed من خلال علاقات القوى هو صيغة بارزة جدًا فى ممارسات المسرح الجسدى لكى تلعب معها وتجعلها غريبة.

إذا كانت معظم النظريات النسوية تطالبنا أن نتحدى طرق تقديمنا التقليدية لأجسادنا وأن نقر بانها مواقع تنطق بتاريخنا ونضالنا وحياتنا فى عالم أبوى patriarchal فإن هذا يصبح منطقة ثرية بالإمكانيات أمام صانعى المسرح المهتمين بلغة ومفردات الصيغة الجسدية والحركة. إذا كان الجسد وما يقوم بتمثيله أحد أهم مواقع الاستجواب والنقد النسويين إذن فالتعرف على كيف

---

*الماهيوى هو المؤمن بالنظرية التى تقدم الماهية أو الجوهر على الوجود "المترجم".

يكون لطرق صنع المسارح الجسدية للأداء إمكانية أن تصبح وسائل مناسبة جدًا للتعبير عن النوع والجنس هو خطوة صغيرة.

إن عمل جوديث بتلر Judith Butler عن النوع بصفته أداءً هو إسهام مؤثر جدا فى النظرية النسوية. تنقل هنا بتلر نقلا جذريا فكرة الأداء من سياق "فنون الأداء" وترى أننا كرجال ونساء نؤدى أدوار النوع "وأدوارًا أخرى". فهذه ليست معطيات بيولوجية أو جينية. من هنا تقترح بتلر أن فكرة الأداء التى يمكن توسيعها ومراجعتها هى أفضل الطرق لفهم كيف نقوم بتمثيل أدوارنا رجالاً أو نساءً. إن القواعد التى تحكم هذا الأداء تحدُّها اللحظة التاريخية والعوامل الثقافية مثل الطبقة والعرق race والجنس والتعليم. إن أداءنا للنوع هو جسدى بدرجة عالية ولا تتحكم ببساطة فى صياغته مجموعة من المعتقدات والأفكار والاتجاهات الداخلية. حقا، إن بتلر ترى أننا من خلال الإيماءة والتعبير الجسديين فقط نستطيع أن نفهم ونستجيب لعلامات وشفرات النوع و"حتى" لو تم فعل هذه الإيماءات لا شعوريا أو بحكم العادة ينتج عنها أداء مؤسلب stylized ورقصات مصممة كالباليه (زاريللى وآخرون، ٢٠٠٦ : ١٣٨) ويصوغ ريتشارد ششنر هذا كما يلى:

> يتعلم كل فرد منذ عمر مبكر كيف يؤدى، تغيرات فى مقام الصوت أو ارتفاعه خاصة بالنوع، وتعبيرات بالوجه وإيماءات ومشى وسلوك جنسى إلى جانب كيف يختار ويعدل

> ويستخدم العطور وأوضاع الجسد والزينة والملابس وعلامات النوع الأخرى فى مجتمع معين. وهذه تختلف بشدة من فترة إلى فترة ومن ثقافة إلى ثقافة مما يشير بقوة إلى أن النوع شئ مصنوع constructed.
>
> (ششنر ٢٠٢ : ١٣١).

من الممكن أن نتعرف فورا على صلات ثرية ومثمرة - وتطبيقات - هنا بين الصفات الأدائية performative qualities للنوع والاستكشافات داخل حلبات المسارح الجسدية. إن أفكار بتلر - نظريا وعمليا كليهما - تقدم أشكالا واستراتيجيات للمسارح الجسدية المهتمة باستكشاف النوع بصفته موضوعًا للبحث وجزءًا لا يتجزأ أو لا يمكن الهروب منه من العملية الإبتكارية والدراماتورجية.

إن إسهامًا نقديا آخر للنظريات النسوية هو استجواب مؤشرات parameters وصفات ما يمكن أن يعتبر "سياسيا" . بينما يمكن أن نتتبع هذه التحديات إلى أبعد من هذا كثيرا، إلى المناديات بحق المرأة فى الاقتراع وإلى النسويات المبكرات مثل مارى ولستون كرافت Mary Wollstonecraft (١٧٥٩ - ١٧٩٧) فإن فكرة أن "ما هو شخصى هو سياسى" political هو تعويذة mantra نسوية فى سبعينيات القرن العشرين والحركات المرتبطة بها. هنا افتراض أن السياسة منفردة لا تزال منطقة نفوذ عالم الأحزاب السياسية الذى يسيطر عليه الذكور

إلى حد كبير وأن السيطرة حل محلها منهج أكثر شمولا يرى أن - على سبيل المثال - البيت والعلاقات الحميمة والعائلات ومكان العمل حلبات للقوة والتوتر السياسى والتفاوض الذى لم يصل إلى نهاية. على الرغم من أن فكرة أن ما هو شخصى هو سياسى - فى أكثر حالاتها تطرفا - قد تتهم بالسذاجة الاستراتيجية أو أنها تجعل ما هو سياسى لا معنى له تقريبا - إذا كان كل شئ سياسيا فلا شئ إذن سياسى - إلاً أنها كانت أرضا مثمرة لصناع المسرح المبتكر والجسدى. هنا "السماح" بأن ننفتح open up ونعيد النظر فى كيفية تعريف المسرح السياسى وأن نستكشف سياسات النوع والجنس يوحى بأن الأشكال المسرحية التى تفضِّل الطبيعة الجسدية والدراما المؤسسة على الحركة هى تماما أدوات مناسبة لمثل هذه الخطابات مثلها كمثل الدراما الأدبية الأكثر تقليدية والمؤسسة على الكلمة.

إن الابتكار كتأليف جماعى للمسرح يشمل شروط الاختراع فيما يتعلق بالاستكشافات الأدائية للنوع والتى هى مجسدة بشكل مناسب والتى توجِّه المؤلفات البصرية وتلك المؤسسة على الحركة. بطريقة مشابهة قد تبدو قدرة المؤدين على ميلهم إلى التحول transformation الجسدى والتعبير الجسدى أداة مناسبة للبحث فى إنسيابية fluidity النوع. إذا كانت نظريات النوع والجنس المعاصرة تصر على تغير الهوية إذن فساحة المسرح - خاصة المسرح المؤسس على الجسد - ربما تكون مكانا مناسبًا جدًا للمعايير norms المستقرة لكى تستنفذ قواها وأن تحرَّف وأن يتم الاعتداء عليها، لقد سعت الفرق والكتاب

والمؤدون الآتى ذكرهم - داخل لغات مسرحية متعددة - إلى استكشاف أمور النوع ومســـائل الجنس : بينا بوش Pina Bausch و DV8 وجـاى ســويتــشــوب Gay Sweatshop وسـبليت بريتـشـز Split Britches وفـرقـة مـسـرح النسـاء وجوينت ستوك Joint Stock وكاريل تشرشل ولويس ويفر Lois Weaver وآنى سبرينكل Annie Sprinkle وأورلان Orlan وكارين فيندلى Karen Findley.

فهم المسرح : إسهام نظرية التلقى

perreiving Theatre contribution of reception Theory

فى عدد من النواحى الحاسمة تتناول الأقسام الأربعة القصيرة (السيميوطيقا والفينومينولوجيا والمادية الثقافية والنسوية) التى تسبق هذا القسم مسألة كيف يتم فهم المسرح وتلقيه. والمشترك بينها هو الاعتقاد الراسخ بأن بناء وتوصيل المعنى فى حدث مسـرحى ليس طريقـا ذا اتجـاه واحـد. فكرة أن المعنى هو مـا نؤسـسـه نحن foundational أو أنه مـحـصـور فى الشئ مـوضـوع الفن - art object - فى حالتنا المسرح الجسدى والأداء الحى - وأن هذه المعانى تتدفق فى اتجاه الخارج إلى المتفرج / المستمع الذى يستوعبها فى سلبية قد تم تحديها والاختلاف بشأنها من مجموعة من المواقع على امتداد الـ ٥٠ سنة الماضية. إن نظرية التلقى هى مصطلح شامل يغطى عـددًا من الافتراضات والمنظورات. إن نظريات التلقى - فيما يتعلق بالمسرح والأداء - طبعا لا ترفض العمل الفنى نفسه لكنها تهتم - على سبيل المثال - بكيف يساعد الناس غير المؤلف والمخرج والممثل والسينوغرافى scenographer فى بناء معانى القطعة الفنية المعنية.

ترى كل نظريات التلقى أن هناك حتمًا انسيابية ثقافية فى الطريقة التى نفهم بها المسرح. هناك متغيرات كثيرة تتراوح بين شكل العمل الفنى نفسه، والسياقات المكانية spatial contexts للعمل الفنى وقواعد وضعه فى المكان وبين التكوين الاجتماعى والثقافى والنفسى للمتفرجين. إحدى نتائج هذه الافتراضات أنه ليس هناك متفرج واحد يتعامل مع العمل الفنى ويفهمه بنفس الطريقة تماما كمتفرج آخر. إلا أن هذا لا يعنى أنه ليس هناك "مجتمع" community من المتفرجين. ومن الواضح أنه إذا كان تلقى قطعة مسرحية هو عملية فردية خالصة إذن لكان من المستحيل حتى أن نتكلم عن المسرح - دعك عن تنظيره - بأية طريقة ذات معنى. بالإضافة إلى أنه بدون إحساس بوجود "عقد" بالتوقعات المشتركة بين الحدث وبين أبطاله وبين الجماهير المحتملة فإن المسرح أو فى الحقيقة أية ممارسة للفنون لا يمكنها أن تؤدى وظيفتها من الناحية الثقافية أو بأية طريقة أخرى. وكما رأينا توا أن "بناء الشعور" الذى قال به ريموند ويليامز هو إطار عمل مفاهيمى conceptual framework يساعد فى فحص "عقد" التوقعات المشتركة هذا مهما كان هذا معقدًا.

من الواضح أن للعوامل الثقافية وغيرها من العوامل تأثير على تلقى المتفرج للعمل. للطبقة والنوع والعرق والعمر age والتعليم والمعرفة بالقطعة المسرحية - على سبيل المثال - تأثير فى تجميع المدركات perceptions لكن هذا لا يمكن اختزاله إلى عامل واحد بمفرده. قد يشترك جمهور الطبقة العاملة معًا فى الميول dispositions المسبقة المتولدة عن الطبقة بشأن الذهاب إلى المسرح. أو

يمتلك "هذا الجمهور" درجة من المعرفة المشتركة عن القطعة المعنية ولكن من المحتمل أن "مجتمع" الفكر والإحساس هذا يدور بشأنه الاختلاف وتتم تجزءته fragmented والتدخل فيه عن طريق عناصر ثقافية أخرى مثل النوع والجنس والعرق والتعليم والعمر.

إن أحد الموضوعات المتكررة فى طرق التحليل كان الانشغال بتأثير فن العمارة architecture والمكان على تلقى المتفرج وفهمه. هنا تكون فكرة الموقع site حاسمة وقد رأى المعلقون أن السياق المكانى الذى تصنع فيه قطعة مسرحية وتقدم حاسم بالنسبة لإطار توقعات الجمهور وإدراكه التالى لما يراه ويسمعه. إن السياق الثقافى للعرض فى مسرح يرى فيه قماش البلش" المذهَّب والذهبى لمسرح فى العصر الإدواردى بتناقض بدرجة كبيرة - فيما يتعلق بالتوقع والخبرة - مع الذهاب لرؤية المسرح فى ستوديو أسود أو قاعة عامة أو شارع أو خيمة سيرك أو مخزن مهجور بصرف النظر عما يقوله العمل المسرحى نفسه.

إن كتابات رولان بارت كانت مؤثرة للغاية فى العمليات التى تتضمنها قراءة الأدب لكنها تدفقت بشكل مثمر إلى داخل مناطق المسرح والعرض المسرحى. فى عبارته المشهورة "ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف" (١٩٩٧ : ١٤٨) وضع بارت حجر أساس نظرية التلقى أو استجابة الجمهور وبالتحديد أن القراء - المتفرجين فى حالة المسرح - يبنون المعنى والفهم كجزء من شبكة من التفاعلات المتبادلة التى يكون العمل الفنى الأصلى أحد مكوناتها فقط. إن شرح بارت ومقابلته بين النصوص القرائية readerly والنصوص الكاتبية writerly

يتصلان اتصالا قويا بالمسارح الجسدية والعروض. النص القرائى عند بارت هو نص مغلق نسبيا حيث تكون إمكانية الاختراع والخلق من جانب الجمهور أو القراء إستجابة للنص المعنى مريحة لكنها محدودة. النص الكتابى من الناحية الأخرى هو نص أقل احتمالا أن يتبع تقاليد البناء القصصى الخطى linear narrative structure ويتيح إمكانية استجابة تتخطى مجموعة سيميوطيقية من الشفرات والتفسيرات. فى سياقنا نحن للمسارح الجسدية إصرار بارت على إمكانيات الطبيعة الحسية sensuality والسعادة *واللذة jouissance* فى المعاملة بين العمل الفنى ومتفرجه أمر وثيق الثقة بالموضوع وثاقب النظر insightful. تكتب سوزان بينيت فيما يتعلق بآرتو وبيتر بروك :

> إن وصف بارت لنصوص السعادة تذكّرنا برغبات أرتو فى وجود مسرح يلغى الروائع ويسعى إلى طابع جسدى physicality فورى. إن نص اللذة يتوافق مع مفهوم بيتر بروك عن "المسرح المميت" deadly، ويتوافق مسرح السعادة مع الوضع الممكن داخل غطاء envelopment "المسرح الفورى" . أرتو وبروك كلاهما يؤكدان على المتفرج الفرد والرغبة فى اقتحام الرضا المريح الباعث على الطمأنينة للجمهور كمجموعة.

(بينيت ١٩٩٧ : ٦٠).

فى مكان مركزى من "الرضا الباعث على الطمأنينة" فى المعاملة بين المؤدى والمتفرج هناك تبادل يتخطى الفهم العقلى والذهنى للعمل الفنى يأخذنا إلى

منطقة حسية وداخلية عميقة. إن أهمية الصورة والجسد "المتحرك" فى تحقيق لذة بارت لا يمكن المبالغة فى تقديرها. طبعا نكون مذنبين لارتكاب رضا مطمئن مشابه إذا زعمنا أن المسارح الجسدية تولّد بشكل آلى فى جماهيرها السعادة التى يتحدث عنها بارت. ومع ذلك فنحن نرى أن المسارح الجسدية فى أكثر حالاتها تحديًا تشوِّش الأفكار التى سبق تلقيها عن الكيفية التى يدرك بها المتفرجون ويستجيبون لعمل فنى من هذا النوع. حقا ، إن فكرة التلقى كلها يعاد تأطيرها لكى تشمل - وهذا تناقض ظاهرى - معاملة ديناميكية وخلاقة بالتحديد بسبب طبيعتها غير المستقرة وعزمها على أن تضع الجمهور فى حالة من الضياع وعدم اليقين uncertainty .

أفكار أخيرة عن السياقات. After Thoughts on Contexts

إن أحد أهداف هذا الكتاب هو أن نبين أن المسارح الجسدية والجسدى فى المسرح يجب أن يتم فهمها ووضعها فى مكانها داخل حدود تاريخ الأشكال المسرحية الذى يمتد إلى ٢٠٠٠ سنة. إلا أن - فى الوقت نفسه - الزيادة الدرامية فى الممارسات المسرحية التى صاغت أشكال المسرح الجسدى خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين فى أوربا وأستراليا وأمريكا الشمالية تظل غير مفهومة، السؤال "لماذا مثل هذا الانفجار فى الشكل" (دالدرى ١٩٩٢ : ٤) فى هذه اللحظة التاريخية يحتاج أن نتناوله فى كتاب آخر لكن لكى نفهم هذا الفصل نشير إلى مجموعة من العوامل الثقافية التى تتعلق بالسياق وتستحق المزيد من البحث:

- المناخ الثقافى المتغير الذى يقوم بوظيفة إعادة رسم شروط اختراع صنع المسرح.

- التدهور فى احترام هياكل السلطة structures of authority التى طبعت الإنتاج المسرحى الغربى بطابعها على نحو تقليدى.

- كنتيجة لهذا التدهور فى الاحترام، ظهور الممارسات المسرحية المبتكرة ذات التأليف الجماعى collective.

- زرع وتقوية جدل dialectic بين صنع المسرح والتعليم البصرى والثقافة البصرية.

- انشغال بالخطابات الأكاديمية وأشكال الثقافة الشعبية التى تفضّل وتبرز الجسد الإنسانى وحركته.

- ظهور سياسة الهوية identity والميل الفطرى لصياغة وتحقيق مثل هذه الاهتمامات من خلال الممارسات المتنوعة للفنون المعاصرة.

- ظهور دراسات الأداء والخطابات discourses النقدية التى تتطلب تأطير وتوسيع المشهد الطبيعى الذى يسكنه المسرح على نحو تقليدى.

- تدويل internationalization الإنتاج المسرحى مما سهّل أشكال التبادل من خلال الممارسة والتعليم والأداء.

- الأنماط التى يتكرر حدوثها فى دورات cyclical والديالكتيكية لإنتاج المسرح الغربى والتى تولد استجابات بديلة للسيطرة التقليدية لنص المسرحية بصفته الدافع الرئيسى لتأليف العرض.

صياغة الفعل The articulation of doing طوال الوقت الذى كنت أعمل فيه فى كومبليسيتيه ماكان يحدث فى غرفة التدريبات قد تغير بشكل كبير إلا أن هناك عناصر معينة تكون حاضرة دائما هى قضاء الوقت باستمرار فيما لا طائل وراءه والكمية المهولة من الفوضى والمتعة إلى جانب نوع من قوة الدفع المضطربة إلى الأمام. لا شئ يعتبر خارجًا عن الحد المسموح له ما عدا الحضور. عند التدريب على قطعة ليست لدى طريقة، لا منهج منفرد. فى النهاية المادة هى التى تملى شكل كل بروفة.

نحن نبدأ دائما بنص. لكن هذا النص قد يأخذ أشكالا عديدة. أعنى أنه يمكن أن يكون بنفس القدر نصا مرئيًا أو نصا للحركة أو نصا موسيقيا إلى جانب النص الأكثر تقليدية والذى يتضمن حبكة وشخصيات. يقول أرسطو إن المسرح تصرف وفعل. الفعل هو أيضا نص. كما أن المكان والإضاءة والموسيقى وصوت وقع الأقدام والصمت وعدم الحركة، كل منها نص. "كل ذلك يجب أن يكون مصاغًا بوضوح وموحيا evocative كالآخر"... ما *يفعله* الناس يجب أن يكون واضحا مثل ما يقولونه.

(سيمون ماكبيرنى Simon McBurney، موقع الوب لكومبليسيتيه www.complicité. org.

الفصل الثانى

الجذور : Roots الطرق Routes

التحرك إلى داخل المسرح

كان اسخيلوس Aeschylus أول عظماء كتاب المسرح فى العالم الغربى مصمما للرقصات أيضا : إحدى الحقائق القليلة المعروفة عنه هى أن حركة الكورس عنده هو الذى ابتكرها وأخرجها بدقة متناهية هذا الأستاذ. لكن المسرح الجسدى- عبر القرون - قد ازدهر وضعف كليهما. كوَّن فى بعض الأوقات العمود الفقرى لتقليد شعبى قوى وفى أوقات أخرى كان منسيا على وجه التقريب. اليوم نرى إحياءًا واسعًا ومثيرًا للاهتمام بالمسرح الذى يستخدم مدى كاملا من القدرة التعبيرية الإنسانية : الأشكال shapes والأصوات والصمت وهذا الشكل وهو الجسد الإنسانى نفسه.

ريتشارد إير Richard Eyre فى چ. كيفى J. Keefe (1995) *التحرك إلى* تقرير عن *الأداء* *Moving into performance Report*، مجموعة فعل المايم Mime Action Group

بظهور هذا الكتاب أصبح واضحًا أننا نواجه مبادئ معينة للمسرح (للمسارح) أنها مبادئ وليست "ماهيات" essences "لازمانية" ولا ميتافيزيقية، لكنها تجرى مجرى المجاز tropes أو الخطوط البينية عبر أشكال وتاريخ المسرح والتى ستتجلى بعد ذلك فى طرق بعينها (ثقافيا واجتماعيا وسياسيا وفنيا).

سنحاول فى هذا الفصل أن نداعب ونفك تعقيدات مبادئ الممارسة والعملية process فى المسارح وأيضا أن نعرض الجذور و / أو الطرق المعرفية cognitive والعصبية neurological والثقافية للمحاكاة mimesis والتقمص empathy والتمثيل التى تشكّل وتؤثر فى المسارح الجسدية / الجسدى فى المسارح.

ينقسم الفصل إلى قسمين رئيسين. "تقاليد عميقة : كلاسيكية وشعبية" حيث نتعرف على جذور الجسدى فى المسارح و"الطرق الهجينة" Hybrid pathways حيث "النص" (أنظر الفصل ٥ من أجل مناقشة هذا المصطلح) غالبا ما يطرح جانبًا أو يكون ملحقا للجسد. دون أن نزعم أننا نغطى الموضوع تغطية شاملة نتناول تنويعة واسعة من المادة لكى نستفز provoke المنظورات perspectives ونتعرف على ونبّين آثار هٰذه المبادئ فى تجلياتها العديدة والمتنوعة فى المسارح الجسدية. هكذا سيكون هناك أيضًا عدد صغير من "الطرق الجانبية" byways حيث نضع الخطوط العريضة للقضايا المختلفة عن طرقنا المسرحية الرئيسية والتى مع ذلك تقترح عدسة مكملة complementary نفهم من خلالها طرق / جذور المسارح الجسدية.

تقاليد عميقة : كلاسيكية وشعبية

Deep traditions : classical and popular

كلمات وعلامات وافعال words, signs and actions

لقد وصلنا إلى النهاية، ثم – نهاية العالم (روش Roche ١٩٦٤ : ٢٣) هذا هو حد limit العالم الذى وصلنا إليه (جرين Grene ولاتيمور Lattimore ١٩٦٨ : ٦٥).

هذه الكلمات التى قالها مايت Might تفتتح مسرحية بروميثيوس *مقيدا Prometheus Bound* لاسخيلوس. إن ما تفعله هو أنها تضعنا نحن المتفرجين بالضبط فى مكان غير محدد إلى درجة كبيرة. يستمر مايت ليقول - جغرافيا فى المكان المقفر فى ريف سيثيا Scythia ولكن من ناحية المفاهيم عند نهاية الحضارة، عند بداية الخوف الوجودى للإنسان من أن يطرد : Cast out يا هيفايستاس Hephaestus إنه أنت الذى يجب ... أن تصلب هذا الشرير على الصخور المنحدرة فى أغلال لا يمكن كسرها (المرجع نفسه :٦٥).

فى حين أن المسرح مرئى قبل أن يكون مسموعًا (نحن نرى خشبة المسرح العادية والديكور والممثل قبل أن نسمعه/ نسمعها) إلا أن الكلمات المنطوقة هنا تقول لنا أين نحن وما الذى سيحدث لبروميثيوس. إنها نص منطوق يصور لنا بدقة معالم النص الفيزيقى - الفعلى - الذى ينبغى على الممثلين كشخصيات أن ينفذوه فى قصة مألوفة لدى جمهورها. مثل هذه الدراما ينظر إليها تقليديا على أنها بداية وجذور تقاليد المسرح الأوروبية الغربية والتى يرجع أصلها الجينى إلى تأدية اللعب play والطقوس.

وكما نقول فى المقدمة المسرح كله جسدى فى تكوينات combinations عناصره. فى المركز يجئ جسد الممثل بصفته معتمدًا على التجربة العملية empirical، بصفته شيئا يتم إدراكه perceived، بصفته شيئًا مبنيًا constructed بصفته متدربا، بصفته شيئًا يلفت الأنظار ostentation، هو كل

جسـدى من الإيماءة / الحـركـة / السكون / الصـوت/ الصـمت. هـذا هو الممثل بصـفـتـه قـائمـا بفـعل : actant الدور الوظـيـفى (ان يقـدم وأن يعنى signify) والتمثيلى representational للشخصية على خشبة المسرح.

المسارح الجسدية أيضًا صوتية - Phonic – صنع الأصوات ونطق الكلمات والاستماع إلى هذه الأصوات والكلمات. لكنها بالإضافة إلى ذلك سينوغرافية – العلامات الفيزيقية والمرئية للديكور وللأشياء الموجودة على خشبة المسرح والملابس والفضاء المسرحى. تتحد هذه العناصر نحو غرض محدد : أن تعيد تمثيل re-enact أو تقدم present (أو تمثل represent) وهكذا تفسر عن طريق التصور العقلى اليومى وتواجهه من خلال ممارسات بعينها بعيدة عن اليومى المعتاد.

المسرح هو حدث فى نطاق الحياة **الفعلية** real يتواجد فى مكان بعيد عن الحياة **اليومية** إلا أنه مرتبط من ناحية التعايش والرمز بالحياة البشرية فى كل أشكالها الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

نحن نرى أن المسرح جدلى فى بنائه ومحتواه :

المسرح شبكة معقدة من أنظمة العلامات المتفاعلة بعضها

مع بعض والمستقلة بذاتها والخاصة فى علاقة جدلية مع

بعضها البعض والتى تكوّن معا نصًا للأداء هو نفسه فى علاقة جدلية مع المتفرج - الجمهور.

(كيف ١٩٩٠، مذكرات تدريس غير منشورة)

هذه صيغة تطورت عبر سنوات عديدة مستمدة من بريخت (١٩٧٨) وإلام (١٩٨٠) وكوزان Kowzan (١٩٦٨) وبافيس (١٩٨٢) ومدرسة براغ Prague School. إنها تبدو جافة وغير رومانسية لكنها تقرر بوضوح لا زخرفة فيه الوسائل والمواد التى يبنى بها المسرح. يقول فيلتروسكى Veltrusky شارحا ببساطة شديدة لكن بعمق فى ١٩٤٠ : كل ما على خشبة المسرح هو علامة .. جسد الممثل يدخل فى الموقف الدرامى بكل صفاته (جارفينGarvin ١٩٦٤ : ٨٤ - ٨٥).

<table><tr><td>
إن طبيعة المسرح متعددة المعانى أى قدرته على أن يأخذ من عدد من أنظمة العلامات والتى لا تعمل بطريقة خطية linear ولكن فى شبكة معقدة تعمل أجزاؤها فى نفس الوقت وتكشف عن نفسها فى الزمان والمكان.

(رولان بارت فى أ. آستون وج. سافونا (١٩٩١ : ٩٩) المسرح كنظام علامات، روتليدج).
</td></tr></table>

إن "مصطلح "المسرح الجسدى" هو ببساطة أحد جوانب هذا المركّب متعدد المعانى الذى يشمل الجسد والصوت والسينوغرافيا. إنه عدسة بلاغية rhetorical lens أو إطار بفضل الموضات fashions والتطلعات الإيديولوجية – الجمالية.

طريق للخلف A path backwards

يمكننا أن نرسم طريقا جزئيًا لهذا الخط البينى through - line البلاغى rhetorical :

١٩٨٤ "يظهر المايم بشكل متزايد على أن يشمل مدىً واسعًا من مسرح الحركة أو المسرح المؤسس على الجسد يتراوح بين المايم الجسدى وعمل المهرج clowning ومسرح الأقنعة والسيرك وأساليب عرض الكوميديا. وهكذا نجد تقاليد مهمة – متجمعة تحت علم المايم – ترجع إلى جذور مسرحنا نفسها (ومسرحيات الممثلين الصامتين mummers plays والأقنعة والمضحٌكين Jesters والمهرجين وبانتومايم القرن التاسع عشر والسيرك إلخ" (جاميسون Jamison ١٩٨٤ : ٢).

١٩٧٥ تم الاعتراف بنانسى ميكلر Nancy Meckler كأنجح ممثلة فى هذه البلاد لأسلوب "المسرح الجسدى" الذى يستمد الإلهام من الولايات المتحدة والذى تمثل بأكثر الطرق تركيزا فى اقتباسها لمسرحية

أنتيجون لسوفوكليس : مسرح الرويال كورت، ١٩٧٠ (آنسورج Ansorge ١٩٧٥ : ٢٣).

١٩٦٨ يصوغ كوزان تصنيفا taxonomy لأنظمة العلامات فى المسرح يضع جسد وصوت الممثل المعبِّرين فى مركز الصورة المسرحية (كوزان ١٩٦٨ : ٧٣).

١٩٣٤ عن عرض مسرحية *Newsboy* لمسرح الفعل Theatre of Action ... "باستخدام الأشكال figures الرمزية والحركات المؤسلبة stylized وكلام الكورس بمصاحبة الأوركسترا تحرك العرض بسرعة كبيرة" (جورنى Gourney ١٩٨١ : ٧).

١٩٣٢ راقتنى فكرة الدعاية السياسية agitprop . منصة عارية - كل شئ خلقه الممثل - عاصفة وشمس ومطر وأنهار صالحة للسباحة والغرق فى البحار التى تتقاذفها الريح (ليتل وود ١٩٩٥ : ٩٢).

١٩٠٥ "لا". فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية، إنه ليس المنظر ولا الرقصة، لكنه يتكون من كل العناصر التى تتكون منها هذه الأشياء : الفعل والذى هو روح التمثيل نفسها والكلمات والتى هى جسم المسرحية والخط واللون اللذان هما قلب المنظر نفسه والإيقاع الذى هو جوهر الرقصة ذاته" (كريج Craig ١٩٨٠ : ١٣٨).

١٥٩٩ - ١٦٠٠ "اجعل الفعل يناسب الكلمة واجعل الكلمة تناسب الفعل (لكى تبين) عمر وجسد الزمن نفسه، شكله وطابعه (هاملت Hamlet ٢:٣).

وهكذا، إن الطريق يتخذ مسارًا يبدأ من أدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig - الذى يرى أن المسرح يتكون من جميع مكوناته وهى الفعل والكلمات والخط واللون والإيقاع، وهى مهمة بنفس القدر ولكن الفعل يكون فى القلب - حتى أرسطو Aristotle الذى يرى أن المحاكاة "طبيعية بالنسبة للرجل" وأن التراجيديا هى محاكاة لفعل يتضمن آدميين يتم إظهارهم عن طريق المنظر والنظم verse والإيقاع (أرسطو ١٩٦٧ : ٢٩، ٣٥). (هذا السطر يرينا أيضًا ان إثارة provocation الجذور أو الطرق هو تضفير intertwining الجذور والطرق بنفس القدر، انظر بتشز Pitches فى *PT.R*).

فى مركز هذا المسار يوجد الجسد وهو يمارس الفعل : سواء كان ساكنًا أو صامتًا إلا أن يظل ديناميا، سواء فى شكل البطل الذى يومئ أو المغفل الذى يتصرف بطريقة حمقاء، سواء فى شكل الراقص، سواء فى شكل الحاوى أو الكاهن الذى يستخدم السحر shaman، سواء فى شكل الممثل أو المؤدى : إذا كان من الجائز أن نحدد مكان مصطلح "المسرح الجسدى" فى الجزء الأخير من القرن العشرين إذن سيأخذنا "خط الزمن" time line إلى الوراء إلى مجازات tropes المسرح الأساسية : الافعال الجسدية التى تحمل معنى والتى أعطى كريج وأرسطو أمثالا لها.

لنعد إلى بروميثيوس. نص المسرحية هنا هو برنامج عملها blueprint من أجل الفعل الجسدى الذى تحتاجه على خشبة المسرح إنه صورتها الكلامية word picture من النظم verse والفعل الجسدى الحوار والإرشادات المسرحية هم "وحدة واحدة" وليسوا هم الانفصال المتدرج هرميًا الذى تعنيه ضمنًا المصطلحات "النص (الرئيسى)" text (chief)، والحوار و"النص (الفرعى)" والإرشادات المسرحية (أنظر آستون Aston وسافونا ١٩٩١ وإنجاردن Ingarden ١٩٧٣).

والمثير أيضًا فى هذا المسار trajectory هو أن الأفكار والمبادئ هى نفسها مهما كان شكل صياغتها ومهما كانت درجة تجاهلها فى موضات المسرح fashions of the theater. إن صنع المسرح هو مجموعة جدلية من العلاقات بين الممارسات (أنظمة علامات كوزان). إنه دائمًا توفيقى syncretic (داخل القطعة نفسها) ودائمًا تزامنى synchronic (داخل العادات والمواضعات السائدة فى أية حقبة زمنية أو أسلوب) ودائما تاريخى (عبر التغيرات التاريخية).

يقدم فريدلى Freedley وريفز Reeves (1941) تاريخا للمسرح يبدأ بالمصريين : **نصوص الأهرام ومسرحيات التتويج Coronation Plays ومسرحيات الآلام Passion plays والمسرحيات الطبية Medicinal Plays** والتى يرجعانها فى الزمن إلى سنة ٤٠٠٠ قبل الميلاد. وهناك بالهيروغليفية إرشادات عن الفعل وإرشادات إلى الشخصيات على خشبة المسرح وحوارها على الحدود أو العتبة threshold.

الجسد هنا – وهو يأخذ من مواضعات الأداء يقدم الأفعال الفيزيقية للتضرع invocation. الأفعال الدرامية للطقوس هى شكل من أشكال المسرح ما قبل الدرامى. إن من غير المحتمل إلى حد كبير أن هذه كانت تصويرًا واقعيًا بالمعنى الذى يراه أرسطو فى المحاكاة (انظر *PT :R*) لكن ربما يمكننا أن ننظر إليها على أنها محاكاة لما هو إنسانى وخيِّر good من خلال الأفعال الجسدية التى تستقى من ما هو يومى لكنها موضوعة فى أطر كما لو كانت خارج ما هو يومى.

المحاكاة والتقمص *Mimesis and empathy*

سنركز الآن على ثلاثة مصطلحات : المحاكاة mimesis

والتقمص واللعب play والتى – كما يقولون – تسرى مسرى المجازات tropes الإنسانية فى كل المسارح. إننا نقاوم الرأى القائل بأن المسرح ليس محاكيا mimetic. إن شكل (أشكال) المحاكاة هى التى تختلف سواء كانت أكثر تجريدًا أو أسلبة أو كانت فى شكل طقوس أو كانت واقعية بالشكل المتعارف عليه. هكذا ربما نستطيع إعادة قراءة تفرقة ليهمان بين المحاكاة (التقليد المجسَّد embodied أو الواقع reality) وبين mimeisthai (التمثيل من خلال الرقص) (ليهمان ٢٠٠٦ : ٦٩) لنقول إن المصطلح الأخير هو الفعل الجسدى لمسرح الطقوس ما قبل الدرامى. إذا استخدمنا قراءة ليهمان لـ "دراما" (المرجع نفسه : ٣)- رغم القصور الذى يكمن داخل أى تعريف للمسرح – إذن فمسرح مصر هو ما قبل الدرامى لكنه يظل منتميًا إلى الدرامى عندما يقوم بتقديم الطقوس كجسر بين الوجود الجسدى والكونى cosmic.

المسرح جميعه يرتكز على فاعل actant أو قائم بوظيفة functionary وعلى التحول إلى شخص آخر سواء من خلال استخدام القناع أو الملابس أو من خلال التنويم المغناطيسى hypnosis الجماعى للطقوس أو من خلال عرض فعل من الواضح أنه "مستحيل" من ناحية تحققه جسديًا. (بعيدًا عن المسرح نفسه إننا ندخل فى مناقشة الأداء والطقوس والأداء الاجتماعى وتقديم المرء لنفسه فى الحياة اليومية فى مناسبات معينة (انظر بيال Bial 2004 وشِشنر ٢٠٠٢/٢٠٠٦ وايضا *PT:R*). لكن كل ما نحتاج أن نقوله الآن هو الرغبة الإنسانية عميقة الجذور فى الأداء، فى الفعل، فى اللعب خارج ما هو يومى كمناسبة خاصة خارج العالم المعتاد لكنه متصل به بشكل حميم ووجودى سواء كان ذلك لنهدئ الطبيعة أو من أجل المتعة البسيطة (أنظر إلياد Eliade ١٩٨٧، وكيف ٢٠٠٣).

هكذا وكما قلنا بأعلى تظل الحركات الفيزيقية للجسد فى كل من الأداء التضرعى invocative والمسارح هى تلك التى يقوم بها الجسد فى الحياة اليومية وهذه يمكن أن تكون مؤسلبة أو ملتوية contorted أو مكثفة لكن الجسد يظل هو نفس "الشئ" thing الجسدى المادى وهذا هو الشكل الوحيد الذى يمكن أن تكون عليه. الأفعال الفيزيقية التى يؤديها هى تلك التى فى الحياة اليومية أو المستمدة من الحياة اليومية بلغة فسيولوجية وعصبية ونراها كذلك مهما كانت أغراضها. إن الأفعال هى محاكاة لليومى لكن *خارج* اليومى أو المعتاد habitual.

نقول – وهنا نحن نغامر بالدخول فى تفصيلات كثيرة – إن الإنسان يستطيع أن يفعل فقط ما هو فى استطاعة الجسد أن يفعله مهما كانت أبعد المسافات التى يمكن أن تصل إليها هذه الاستطاعة. مثل هذا الفعل يمكن أن يكون شكلا من أشكال المحاكاة أو امتدادًا للفعل الفيزيقى الإنسانى.

هذه هى جذور المسرح الجسدى / الجسدى فى المسرح، أفعال الممثل أو المؤدى المتحولة المحاكية سواء كان مهرجا أو لاعب أكروبات acrobat أو قسيسًا أو كاهنا يستخدم السحر، تلك الأفعال المقبولة عن طريق الخيال النشط وتعليق عدم التصديق من جانب المتفرج.

إننا نتعاطف مع ما نراه على خشبة المسرح فى فضاء الأداء لأن هذه الجذور مزروعة فى ما نعرف أنه متصل باليومى. عندما "نرى" من خلال كلمات الفعل بروميثيوس "مثبتًا" على الصخور عند نهاية العالم نشاركه ألمه من خلال معرفتنا لما هو الألم كما قاسيناه. وعندما "نشاهد" أوزيريس وأعضاؤه تتمزق فى طقس ما قبل درامى فنحن نظل على علم بالألم كذلك الألم الذى تستدعيه الدراما. إن عنصر المحاكاة المتجذر rooted فى أجسادنا يظل هو نفسه.

إن لدينا الخيال (لكن أنظر ما بأسفل) أن "نحس بألمه كما هو متمثل عن طريق الكلمة والفعل من خلال جسدنا نحن وذاكرتنا الذهنية عن الألم كما لو كنا "نحس" بالألم عندما نشاهد إعدام شخص أو عقوبة جسدية.

ربما يكون مثل هذا الشعور إحساسًا بالآخرين لكن - وكما رأى الكتاب الإغريق - عن طريق هذا التقمص يتحقق تأثير التطهير katharsis المطلوب (تطهير أخلاقى وبالتالى تعليمى) بواسطة الكاتب المسرحى والممثلين. وعبر جورجياس Georgiasعن هذا بقوله : "عن طريق الخطاب يشعر (الجمهور / بعاطفة شخصية بسبب الحظ السعيد أو العاثر للآخرين" (جورجياس فى تابلن Taplin ١٩٨٥ : ١٦٨).

إن جزءًا من الوضع الإنسانى هو أن نشعر بالعاطفة جسديًا وهكذا نفهم نفس الأوضاع الإنسانية عند الآخرين مهما كانت طريقة تصويرها. لكن أى *تطهير* صحيح لا يعتمد على المشاعر فقط. وكما ناقشنا فى مكان آخر نحن نحس بالأفكار ونفكر بالأحاسيس : إن الخطاب يقدَّم من خلال الحوار والأفعال، إن نص الأداء الذى نستجيب له كـ "تطهير" يتصل بالعقل والجسد والعواطف كل يمارس تأثيره على الآخر.

التراجيديا وعواطف المتفرجين

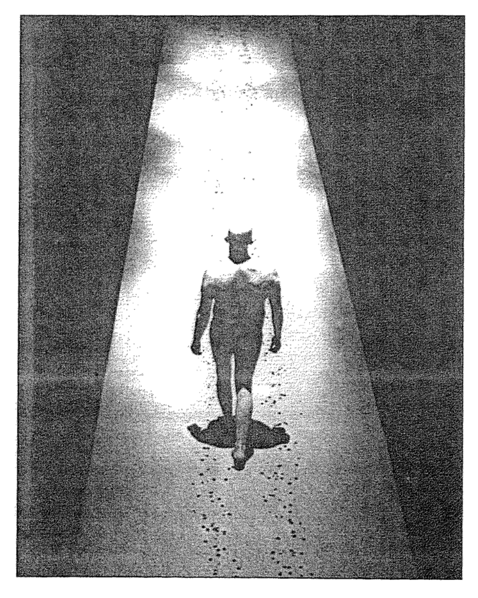
لا تظهر الشفقة والخوف نفسيهما فى الشخصيات التراجيدية بل فى المتفرجين. **من خلال تلك العواطف يتم ربط المتفرجين بالأبطال** .. لأن شيئًا يحدث بدون وجه حق لشخصية تشبههم

(أوجستو بول Augusto Boal ١٩٧٩ : ٢٩ - ٣٠)

مسرح المضطهدين Theatre of the Oppressed، مطبعة بلوتو)

هكذا فمحاولة بريخت المتكلفة strained إلى حد ما لإبعاد مسرحه عن ذلك المسرح الذى سماه "أرسطيا" أو المسرح الدرامى يمكن قراءتها على نحو متعاطف بالنظر إلى أهدافه السياسية - المسرحية. لكن إذا فتحنا أنفسنا أمام التأثير الكامل لتلك الصورة النهائية للـ "أم شجاعة " وهى وحيدة تحاول جاهدة أن تحرك عربتها غير القابلة للتحرك أبدًا وجب علينا أن ننتقدها - أى أن نظل مبتعدين وغرباء عنها - وفى نفس الوقت أن نشعر بألمها وضياعها - أى أن نتعاطف معها كزميلة فى الإنسانية. (أنظر الفصل ٥).

بطريقته العكسية اعترف بريخت بمركزية التعاطف هذه عندما كان يحاول أن (يعيد) تعريفه لأغراضه الخاصة. هكذا تصبح القائمة المعارضة التى تبين الاختلافات بين المسرح "الدرامى" والملحمى" منذ ١٩٣٠ (بريخت ١٩٧٨ : ٣٧) نظره تعبر عن فارق ضئيل بحلول ١٩٤٠ .



أفتقدك *I miss You* (٢٠٠٢) فرانكو ب. Franco B،

مالمو ، السويد ؛ تصوير مانول فاسون Manuel Vason

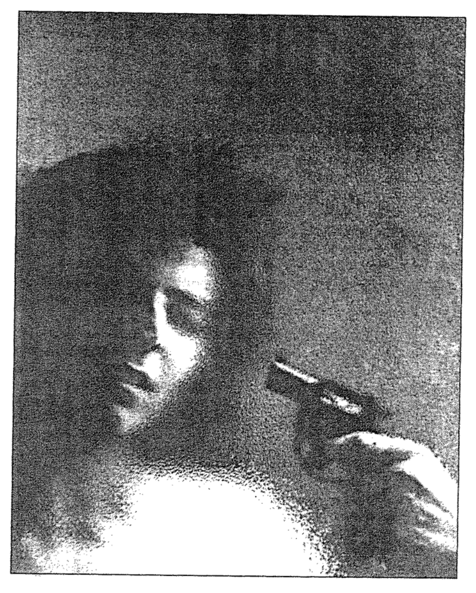


شارع التماسيح *Street of Crocodiles* أثناء التدريبات (١٩٩٢) كووبيلسيتيه.

تصوير : باسكال كويارد Pascal Couillard



الملك أوبو *King Ubu* (١٩٦٤) (الفـــريد جـــارى
Theatre on the Balustrade على مسرح (Alfred Jarry
براغ ، تشيكوسلوفاكيا – حقوق النشر لجوزيف كوديلكا
Magnum تصوير ماجنوم فوتوس Joseph Koudelka -
Photos



المسكون والخائف والمتباهى *Haunted , Daunted and*
Flaunted (١٩٩٧) وندى هيوستون Wendy Houstoun
تصوير فوتوغرافى : كريس ناش Chris Nash

قراءة سريعة بواسطة مسينجكوف Messingkauf النظرية بسيطة نسبيًا. إنها تتناول التعامل بين خشبة المسرح وصالة المسرح وكيف ينبغى على المتفرج أن يفهم الأحداث التى تدور على خشبة المسرح فهمًا كاملا. إن التجربة المسرحية تحدث عن طريق فعل التقمص. هذا ثابت فى **بويطيقا** Poetics أرسطو (منقول حرفيًا). إن ما يحفز النقد هى الطريقة التى يتولد بها التقمص وليس الأحداث التى يراها المشاهدون وقد أعيد إنتاجها على خشبة المسرح. إنه يتكون من إعادة إنتاج أحداث الحياة الفعلية على خشبة المسرح بطريقة تؤكد السبب وتقدمه لانتباه المتفرج. هذا النمط من الفن أيضا يولد العواطف. مثل هذه العروض تسهِّل فهم الواقع فهما عظيمًا وهذا هو ما يؤثر فى عواطف المتفرج.

(بريخت ١٩٩٣ : ٨١)

إنه نوع مختلف، **تطهير** سياسى كما هو أخلاقى لكن اللحظة المسرحية لا تزال تعتمد على قدرتنا على أن يكون لدينا مثل هذا التقمص. فى الوقت الذى تجهد فيه عضلات فيرلينج Fierling بينما تظل العربة ثابتة نفهم / نشعر بحماقتها وشجاعتها وانسانيتها.

أصبح التقمص (كما هو الحال مع المحاكاة) إلى حد ما غير شائع فى كثير من النظريات والمناقشات المسرحية لأنه أصبح موضع تحقير فى الأغراق فى العاطفة sentimentality والتفاهة السهلة المبتذلة لكثير من الدرامات التى تكتب وتنتج لكن التقمص يعمل على كل مستوى كما عرف بريخت ووجد أنه غير مريح بسبب إمكانيات الحط من الشأن debasement أو الإغراق فى العاطفة.

بالنسبة لكل بروميثيوس أو فيرلينج التى تحرك عواطفنا لدينا استجابة قوية وعميقة بنفس القدر عندما تتغنى دورثى Dorothy بقوس قزحها فى مسرحية *ساحر اوز The Wizard of Oz* أو عندما نرى خرطومى trunks دمبو Dumbo (ديزنى Disney، ١٩٤١) وأمه السجينة وهى تعمل جاهدة وتمد جسدها لكى تتلامس أطرافهما ويتعانقان (كما نكتشف دائمًا عندما نقدم هذه القصاصة من الفيلم clip إلى طلاب الجامعة الذين يدرسون الفيلم والذين يستجيبون بنفس الطريقة كالطفل ذى الخمس سنوات من العمر). بعبارة أخرى نحن لا نملك إلاَّ أن نتأثر بالمدى الأعظم من الأفكار والصور والأفعال.

الجذور المعرفية والعصبية للمحاكاة - التقمص - اللعب

The Cognitive and neurological roots of mimesis-empathy - play

عند إعادة تحويل مسار هذه المناقشة نحو الخطوط العريضة للجذور الفسيولوجية والعصبية للتقمص والجسد والذاكرة العقلية نجد بعض الأصول

الأكثر راديكالية لما أصبح فيما بعد مجازات tropes هذه المسارح الجسدية. لكننا سنبدأ بنظرية أوسع إلا أنها مكمِّلة complementary بخصوص التطور المتفاعل interactive للثقافة الإنسانية (الأشياء والعلامات) والعقل البشرى. هكذا يكتب جيرتز Geertz:

> يبدو العصر الجليدى (أنه) زمن صنعت فيه تقريبًا كل صفات الوجود الإنسانى هذه والتى هى إنسانية بشكل نابض بالحياة : جهازه العصبى الذى يتحكم فيه المخ تمامًا وتركيبه الاجتماعى المؤسس على تابو زنا المحارم - incest - taboo based وقدرته على خلق الرموز symbols واستعمالها – إن ظهور هذه الملامح المميِّزة للإنسانية معا فى تفاعل معقد مع بعضها البعض بدلاً من تسلسلها يشير إلى أن الجهاز العصبى للإنسان لا يمكنه فقط من اكتساب الثقافة بل يطالب بصورة إيجابية أن يفعل ذلك إذا كان على هذا الجهاز العصبى أن يقوم بوظيفة على الإطلاق.
>
> (جيرتز ٢٠٠٢ : ٦٧ – ٦٨)

يمكننا أن نأخذ هذا إلى منطقة أكثر خصوصية بالنسبة لأغراضنا حيث جاء فى كتاب عن *الأصول On Origins : وراء الطقوس* (انظر أيضًا *PT:R*) يتأمل

ديفيد جورج David George الجذور المعرفية للنفس والأداء والفعل الإنسانيين على أنها لعب. هنا لا يكون اللعب والرموز حلية مبهرجة ولكنها تكون متطلبا أساسيا لما هو إنسانى يعمل بصفته إنسانيًا من خلال عقلنا وسلوكنا الاجتماعيين.

> إن الأفعال قصدية intentional وتمدنا بإحساس أساسى بالنفس لأنها تجعلنا نكتشف عالما فيزيقيا يقاوم هذه الأفعال. إن الإحساس بالنفس والمعرفة الأولى بالعالم الموضوعى مكملا كل منهما الآخر. وفى إطار هذا النموذج يصبح الطفل واعيا بشكل فورى تقريبًا بعالم من الأحداث تحدث ثم يتصرف فى هذا العالم .. المجموعة المتزامنة syndrome جميعها خلاقة واختيارية وتخيلية ونشطة : إننا ندرك perceive ونسجِّل ونقارن ونعدِّل ونحسِّن .. هذه المجموعة المتزامنة الرئيسية تصبح بعد ذلك - بالطبع - أساس اللعب، ويمكننا القول إنها أصل للمسرح أفضل من الطقوس وذلك - وهذا ليس أقل الأسباب - لأنها تقدم نظائر parallels معرفية عميقة.
>
> (جورج ١٩٩٨ : ٧)

دعنا الآن نرى ما هى المصادر العصبية للتقمص وهو أمر ضرورى مصاحب للعب وللسلوكيات الاجتماعية الأخرى: الخلايا العصبية العاكسة mirror

neurons هى خلايا عصبية فى منطقة ما قبل الحركة تتدلع fire عندما يؤدى القرد أفعالا موجهة نحو هدف ... ولكن أيضًا عندما يلاحظ الحيوان شخصًا آخر ... يقوم بنفس النوع من الأفعال. وعلى النقيض تبين المعلومات الحالية أن النوايا التى وراء أفعال الآخرين يمكن التعرف عليها عن طريق الجهاز الحركى motor system باستخدام ميكانيزم المرآة.

(لاكوبونى وآخرون Lacoboni et al ٢٠٠٥ : ٥٢٩ - ٣٢)

من اللافت للنظر ومن المفيد من الناحية الثقافية معًا أن نحس أننا "مجهزون" بحيث نرى الآخرين كما نرى أنفسنا وهذا هو الثقل الموازن Counterweight والتكملة Complement للتنشئة الثقافية والتنشئة الاجتماعية القويتين بنفس القدر وأننا نتعرف على الآخرين ونتوحد معهم بسبب الأرض المشتركة فى العلاقة الثنائية والمتبادلة فى السلوك والمشاعر والأفكار. إننا نجد فى هذه الجذور المعرفية والعصبية - الفسيولوجية تعاطفنا مع الآخرين ليس فقط فى أفعال الحياة الواقعية ولكن أيضًا فى أفعال تمثيل الحياة على المسرح.

نفس الطريقة تحدث بالنسبة للعواطف. عند بدء انطلاق حدث ما يكون المخ والجسد منشغلين ومتأثرين بإرشادات مرسلة من خلال المواد الكيمائية فى مجرى الدم وفى الممرات العصبية لتحدث "تغييرًا فى الحالة" عند الكائن الحى البشرى.

العواطف والإشارات والمخ

١- انشغال الكائن الحى بشئ مثير للعاطفة - على سبيل المثال شئ معَّين مصنع بصريا processed visually ينتج عنه صور بصرية تمثل هذا الشئ.

٢- إشارات مترتبة على تصنيع صورة الشئ تنشIEط جميع المواقع العصبية التى يتم إعدادها لتستجيب للنوع المعيَّن من المثير الذى ينتمى إليه الشئ - هذه تكون معدَّة سلفا بشكل فطرى لكن الخبرة السابقة بالشئ .. تعدِّل نمط (الإستجابة) ..

٣- كنتيجة للخطوة رقم ٢ تطلق مواقع إثارة العاطفة عددًا من الإشارات فى اتجاه مواقع أخرى فى المخ .. وفى اتجاه الجسد .. النتيجة الموحَّدة للخطوات ١ و ٢ و ٣ هى تجميع سريع ومناسب للاستجابات للظروف المسببة للحركة كلها.

(أنطونيو داماسيو Antonio Damasio (٢٠٠٠ : ٦٧ - ٦٩)

الإحساس بما يحدث *The Feeling of What Happens* هاينمان

هذا الفهم للأسس المعرفية والعصبية للمحاكاة والتقمص والعاطفة يؤكد الذاتية المتداخلة للفاعل actant - الشخصية - المتفرج. إن هذه الأسس العميقة

هى التى تسمح لنا بأن "نشعر" بألم أوزيريس وبروميثيوس وآن فيرلينج : الطبيعة الفيزيقية الأساسية للمسارح فى التمثيل أو الأداء.

دعنا نعيد كلمات ديفيد جورج :

هذه المجموعة المتزامنة الرئيسية إذن تصبح بعد ذلك - بالطبع أساس اللعب ويمكننا القول إنها أصل للمسرح أفضل من الطقوس وذلك - وهذا ليس أقل الأسباب - لأنها تقدم نظائر معرفية عميقة

(جورج ١٩٩٨ : ٧)

فيما يتعلق بمؤشرات المحاكاة والخلايا العصبية المؤكدة التى تبدو أنها وراء مثل هذا اللعب تذهب التقاليد العميقة إلى أبعد مما قد نرغب فى الاعتراف به. إن الإحساس بمثل هذه الجذور فى أعماق أنفسنا هو الذى يعطينا فهما لما هو إنسانى والذى يتم الشعور به من خلال التعبيرات الواضحة عنه فى العقل والجسد (لمناقشة القراءات الأخرى للمحاكاة غير المعرفية non- cognitive والتى يمكن اعتبارها مقصورة على الخاصة انظر توسيج Tausig (١٩٩٣) وكير (٢٠٠٥).

يجب بالطبع على هذه الجذور وتفريعاتها أن تكتسب الشرعية عن طريق أفعال البشر المضادة counteractions of humans عندما لا تكون متعاطفة أو متبادلة reciprocal بل تكون أنانية وعنيفة. هذان القطبان poles لا يلغى أحدهما الآخر ولكنهما يشيران فقط إلى التوتر غير السهل بين هذين القطبين غير القابلين للانقسام، الشكل البشرى والسلوك الإنسانى.

نتحول الآن إلى طريق مختلف وغالبًا مواز لكنه أيضا متعايش symbiotic - من خلال المحاكاة والتقمص فى أشكال أخرى من اللعب - إلى التقاليد الشعبية للمسرح.

اللعب الشعبى popular playing

يقدم قاموس أوكسفورد الإنجليزى The Oxford English Dictionary (OED) أصلا لكلمة "شعبى" متجذرًا rooted فى اللاتينية والفرنسية القديمة فيما يتعلق بـ "الناس ككل". وقد يكون هذا كل المواطنين الذين يمكن تعريف هويتهم بمدينتهم ("polis") أو كما أصبح عليه الحال بشكل متزايد "الناس العاديون" (OED : ١٥٧٣) أو "العامة" "common people" (OED : ١٧٧١).

لقد كان الناس العاديون هم الذين حضروا كلاً من تراجيديات وكوميديات المسرح الكلاسيكى ومسرح عصر النهضة. كان لمثل هذا المسرح إغراء أو دافع لا

يقاوم للمواطنين جميعهم لأن يحضروا مقدمًا نفس المطالب لكل متفرج مهما كانت طبقته أو مركزه الاجتماعى وهكذا بالنسبة لقراءتهم الجيدة للدراما. لكننا نرى فى المسرح الحديث انتقالاً من الأشكال التى كانت تروق للناس عبر المجتمع كله مهما كانت هذه الطبقات كلها مقسمة إلى فئات وكانت موضع سخرية إلى المسارح وأشكال التسلية والتى أصبحت هى نفسها مقسمة إلى طبقات وانفصلت بعضها عن بعض مع تنقل الممارسات والمادة - كثيرًا ما يكون تنقلها غير سهل وفوضويا - بين الأشكال.

وكما يرى چون ماكجراث، يختلف معنى المسرح من مجموعة إلى مجموعة ومن طبقة إلى طبقة ولأن من المستحيل تقريبًا أن نقيِّم المسرح "داخل أطر عمل متعددة" (ماكجراث ١٩٨١ :٢) فقد تم تعميم وجهة نظر واحدة أصبحت سائدة ولهذا "تم تطبيعها" normalised . هذه السيادة تشوِّه فهمنا للمسرح (بالطبع قضايا الطبقة والسيادة hegemony التى تتضمنها أحاديث ماكجراث الستة توجد طوال جذور وطرق هذا الفصل وداخل كل أشكال المسرح والأداء التى يغطيها هذا الكتاب وكتب أخرى).

ومما يدعو للسخرية أن (إعادة) تقديم الهموم الإنسانية يمكن أن يكون أعمق فى المسارح الشعبية حيث يتم فضح التناقضات والتعارضات متعددة الأوجه. إن

الشعبى أو شبه الشرعى هو الذى قد يقول عن التعقيد الفوضوى لعوالمنا أكثر مما يقوله الرسمى والشرعى. فى أحيان أكثر مما ينبغى يكون الشعبى محتقرًا أو يحظى بتسامح يشوبه الغمز واللمز على أنه مناسب فقط للعامة. وقد يُعطى شكلاً متجسدًا أو تضفى صفة الرومانسية عليه على أنه معادٍ للأرستقراطية أو معادٍ للبورجوازية بواسطة أولئك الذين يرغبون فى نهب واستغلال الشعبى لأغراضهم الثقافية أو السياسية الخاصة. وتصبح الجماهير تحت رعاية ديموغرافيا[1] الإعلان demographics of advertising أو تقسيم المواسم المسرحية أو جداول برامج التليفزيون وربما يتم استبعادها فكريا عن طريق التأثير الضار المستمر للرومانسية وثقافة الصفوة فى الفن. بنفس الطريقة يمكن الآن تعريف الشعبى فقط بلغة مبيعات شباك التذاكر أو تقييمات التليفزيون وهو معيار مالى يحابى الأعداد على حساب الجودة.

هكذا تكون الطرق داخل الشعبى متناقضة وخادعة حيث يحدث خلط بين التعميمات إذ إن الوضع التاريخى أو النظرى الواحد يمكن أن يقابله على الفور مثال أو حقيقة مضادان له من تاريخ المسرح.

---

(١) الدراسة الإحصائية للسكان بالنسبة للمواليد والوفيات إلخ.

وصف المتحدثون بلسان لندن التطهرية Puritan London الجماهير بأنها مشاغبة وغير أخلاقية ... لقد وجد أعضاء المجلس التشريعى بالمدينة ليس فقط رجالا محترمين gentlemen ورجالا يقومون بالخدمة لكن وجدوا المحامين والموظفين ورجال الدين .. والفرسان.

(جير Gurr ١٩٧٠ : ١٤١)

النقاط الأخرى التى حظيت بالاتفاق عليها هى أنهم محليون ومن الطبقة العاملة وأنهم يتصرفون تصرفا حميدًا لكنهم صاخبون فى ردود أفعالهم.

(باركر Barker ١٩٧٩ :٣١.)

فى ١٥ سبتمبر تجمع أكثر من ٣٠٠٠٠ شخص فى حقل فى كراش Crush بتكساس ليشاهدوا تصادم قطار حقيقى ... أعلنت السكك الحديدية "نحن نعمل الآن فى ثلاثين موقعا متميزًا لكى يتم تنظيمها على طريقة ميدواى بليزانس Midway Plaisance مثل شيكاغو بليزانس (سوق عالمية). فى هذه الأماكن ستكون مواقع كل الملاهى الأرضية.

(موى Moy ١٩٧٨ : ٦٠)

إن ما قد نسميه شعبيا يتراوح مداه فى الذوق والأسلوب والمحتوى تراوحا أوسع من مسرح الدراما الجادة ولنفس هذه الأسباب فهو موضع احتقار على أنه تهديد للذوق السليم. ولهذا فغالبا ما ينظر إليه نظرة رومانسية أو كشئ حقير وهكذا يظل غير جدير بالثقة بسبب جذوره الجسدية و"الأحشائية" visceral. إلا أننا مع ذلك نرى أن "الشعبى" فى الدراما والأداء يقدم أمثلة للجسدى فى أشكال مبالغ فيها تأخذ فهمنا لديناميات المسرح فى المحاكاة والتقمص إلى مدى أبعد.

الدراما فى مواجهة الدرامى Drama versus the dramatic

إن نقطة بدايتنا هى أن نؤكد الفارق بين الدراما الشعبية وبين الأداء الشعبى أو التسلية. الأخيرة قد تكون جزءًا من المسرح وقد تكون درامية لكنها ليست دراما. إنها فى العالم ولكنها لا تمثل العالم كما أنها ليست شيئًا غير نفسها.

نستطيع أن نتحدث بنفس الطريقة عن الدراما الشعبية على أنها تلك التى تروق أو يعتقد أنها تروق أكبر عدد أو أنها استخدام الحيل أو المجاز الطريف conceits المستمدين من الدراما الشعبية فى أعمال أكثر جدية إما كترويح كوميدى comic relief أو هجاء satire أو سخرية irony أو إثارة للشفقة pathos . على سبيل المثال شخصية أوتوليكس Autolycus (وسلفه هو المغنى

الجوَّال المسمى "المسافر بعيدًا" فى ويدسيث Widsith فى القرن السادس) فى مسرحية شكسبير حكاية *الشتاء*، هو مغنى مواويل خارج الخدمة وله دور فى الحبكة ولكنه أيضا شخصية محاكية "مقلّدة" مأخوذة من فن التسلية الشعبية.

عندما ننظر إلى الدراما أولا ربما يكون أحد الجوانب الكاشفة هو هجرة الأفكار والتقنيات والجوانب الفيزيقية physicalities بين أشكال المسرح والحياة اليومية.

مسرحية راعى الأغنام الثانية (القرن الخامس عشر)

سيدى . لكن هذا الطقس بارد وأنا ملفوف بالملابس

لفنًا رديئًا

يداى فى قبضة الصقيع ، لقد غفوت وقتا طويلا

قدماى الواحد فوق الآخر وأصابعى متشققة ..

لكننا رعاة بسطاء نمشى فى الأرض المجدبة

سرعان ما نُلقى خارج الأبواب بواسطة الأيدى الأغنى

لأن عمق تربة أرضنا كعمق أرض الحجرة كما تعلم

نحن كسيحون

مرهقون بالضرائب ومشوهون

ومروَّضون بقسوة

بواسطة أعدائنا الرجال المحترمين

(روز Rose ١٩٦١ : ١٧٨)

هذه هى أيدى وأجساد وحياة الناس العاملين عبر القرون وعبر جميع المجتمعات ذات التركيب الطبقى الإقطاعى. عندما يشاهد المتفرجون مسرحيات دورة ويكفيلد [1] Wakefield cycle فإنهم ينصتون إلى الكلمات ويراقبون البلاغ annunciation إلى الرعاة فى الوقت الذى يتعرفون فيه على حياتهم هم تعاطفًا مع ظروف الرعاة "الأسطوريين" mythical.

داخل إطار أسلوب من اللغة والفعل بسيط بشكل خادع نجد أنفسنا مواجهين بالعام universal والنموذج الأصلى archetype ليس كفن راقٍ أو كطقس بعيد

---

(١) مجموعات من مسرحيات الأسرار التى كانت شائعة فى انجلترا من القرن الثالث عشر إلى السادس عشر.

عنا ولكن كجزء من الوعى السائد الذى يربط بين الأعمال الشاقة فى الحياة اليومية وبين حالة مدركة perceived من الوجود الأسمى داخل سياق إيديولوجى معيَّن.

> إننا نحاول أن نجد النماذج الأصلية التى هى موضع مشاركة عامة ونقدمها بلغة مناسبة للجمهور العريض. إن البحث عن الأسطورة وتمثيلها enactment يمكن أن يكون للصفوة وللمنطوين على ذواتهم وغير مرتبط بالثقافة المعقدة المتسمة بالفوضى التى نعيش فيها. ومع هذا فإن مسرح دولة الرفاهية Welfare state يعمل منطلقا من افتراض أن الأسطورة والنموذج الأصلى هما عمليتان وظيفيتان من عمليات الوعى الإنسانى.

(كولت Coult وكرشو Kershaw ١٩٨٣ : ١)

وكما تخلق أعيادها واحتفالاتها تستخدم فرقة مسرح دولة الرفاهية وقاعدتها المملكة المتحدة الأدوات والأفعال الجسدية فى عالم الحياة اليومية العاملة. إننا نرى أسلاك وقضبان العرائس العملاقة والسقالات التى تسند الأبنية والأكشاك والأشكال figures وهى علامات تجعل من الأسطورة والنموذج الأصلى جزءًا من الوجود اليومى الروحى – الدنيوى secular. إن منهج مسرح دولة الرفاهية هو

أيضًا احتفال بالرغبة التى عبر عنها بريخت ونهر Neher وهى أن تكون المصنوعات اليدوية artefact الفيزيقية فى المسرح مركزية بالنسبة **للميزانسين** كالممثل والشخصية والحوار. يستطيع المتفرج أن يتعرف على نتائج outcomes المسرح المبنى بنفس الأدوات التى يستخدمها فى العمل أو فى المنزل، فهذه ليست مخفاه أو منكورة.

ثم نرى نفس تقنيات اللغة العامية وهى تستخدم لتصور *العاطفة* نفسها بصفتها شعبية وروحية ، كليهما :

مسرحية الصلب The Crucifixion (القرن الخامس عشر)

الجندى ١:

اضرب إذن بقوة، لقد تم شراؤك من أجله

الجندى ٢:

نعم، هنا سيقف مسمار قصير غليظ فى صلابة

سندفعه من خلال العظام والأوتار sinews

الجندى ٣:

إنه أقصر مما ينبغى قدما أو أكثر

إن الأوتار غائرة

الجندى ١:

لماذا تشكو دائمًا دون داع ؟ ثبت حبلا

واربطه به ، من أعلى ومن أسفل

الجندى ٢ :

اسحبا انتما الاثنين أكثر قليلا

الجندى ٣ :

لن أتوقف

الجندى ٤ :

سأمسك به لأضرب

كيف الحال الآن ! إنى إمسكها جيدًا

الجندى ١ :

لقد فعلت ، أدخل هذا المسمار

حتى لا يكتشف أى خطأ

(كولى Cawley ١٩٧٤ : ١٤٨ - ٤٩)

فى الوقت الذى يشاهد فيه المتفرجون تمثيل تنفيذ عملية الصلب بواسطة صناع المسامير القادمين من يورك Yorkسيتعرفون ليس فقط على القسوة grimness والفكاهة السوداء لهذه الحرفة وقد استخدمت لهذا الغرض ولكنهم

سيتعرفون أيضًا على الكفاءة الحرفية لصناع الأوتاد والنقاشين فى مثل هذه المهمة. إن المهارة البدنية فى استخدام الأدوات والحبال والجسد ستكون مألوفة لهم من استخدامهم للمعدات واللحم فى حياتهم هم. هذه هى قوة هذه الألفة البعيدة.

إنها نفس دقة الفصيلات التى تبهرنا فى تقنيات خفة اليد - sleight - of hand أو عمل الحواة التى نراها بأسفل، نفس دقة التفصيلات فى الايماءة أو الوقفة stance أو تحريك الرأس جانبا هى التى تشدنا فى أعمال تشيكوف أو بيكيت. (سنبحث هذا فى الفصل ٥).

فى الوقت الذى تشير فيه الأدلة إلى شكل من أشكال "الواقعية" الوحشية المؤسلبة فإن - وهذا هو الأهم - العناصر الجسدية الأساسية من التمثيل هى التى تقدم الصورة إلى المتفرجين. بدون الواقعية الفوتوغرافية التى نحن معتادون عليها لدينا بدلا من ذلك محاكاة ما هو يومى وهى تسمح للمتفرج أن "يرى" المسامير وهى تدخل فى اللحم والحبال التى تمدد الجسد. إنها صورة ترجع فى تقاليد المسرح الشعبى إلى "تثبيت" fixing بروميثيوس الذى يستدعيه نوع آخر من اللعب.

وكما يذكِّرنا ريتشارد ششنر "فى أثينا القديمة كانت الاحتفالات المسرحية الكبرى منافسة طقسية وفنية وشبه رياضية وفى الوقت نفسه تسلية شعبية". (ششنر ٢٠٠٢ : ٢٦/ ٢٠٠٦ :٣٢). وكما فرغنا توا من القول بصحة الرأى الذى يصف اللعب بأنه القوة الأصلية الدافعة للمسرح يبدو أننا نستطيع القول بنفس

الطريقة إن اللعب هو أصل التسلية. إننا نرى على الفازات الإغريقية من العصر الكلاسيكى صورًا من المسرح الضاحك، ذكر الخادم معلقا وسرقة واخفاء الطعام أمام عينى سيده - قطعة بسيطة من التمثيل الضاحك الذى سيصبح أساس جميع الفارس والكوميديا المتسمة بالخشونة المفرطة slapstick.

لعب المحتال The Trickster's play

لكنه أيضًا لعب - لحظة "نظرة إلى ما أستطيع أن افعله والهروب به" والتى هى أساس لعب الطفل. إنها جذور اللعب الماهر بالأشياء باليدين والذى سيصبح الشعوذة أو لعب الحواة أو ذلك الاستخدام الرياضى الماهر للجسد والذى سيصبح "التشقلب" tumbling والتوازن balancing . نحن نرى أن التسلية الشعبية الجسدية التى تعتمد على مثل هذا التعامل الماهر مع الأشياء والجسد من أجل اقناع المتفرج فقط تشترك مع المسرح الدرامى فى الاستخدام الأساسى للجسم وطبيعته الفيزيقية.

منذ كتاب القرن السابع عشر جلا جلا بصورة مصغرة - تشريح خفة اليد
Hocus Pocus Junior, the Anatomy of Legerdemain

ونحن نقرأ عن حيل هذه الحرفة والتى نستطيع أن نخمن ونحن مطمئنون أنها وصلت إلينا عبر حقب زمنية كثيرة وتمثل حرفة الفنان الذى يقدم لنا التسلية.

أولا يجب عليه أن يكون ذا طبيعة وقحة وجريئة.. ثانيًا يجب

أن تكون لديه وسيلة رشيقة ونظيفة للتوصيل. ثالثا : يجب أن تكون له لغة غريبة وواثقة بنفسها لكى تعطى لأفعاله رونقًا وبهاءً.. رابعًا وأخيرا يجب أن يستطيع القيام بإيماءات جسدية من شأنها أن تبعد أعين المتفرجين عن أن تشاهد بشكل صارم ومثابر طريقته فى التوصيل. ولكى تقوم بهذا العمل الممتع يجب أن يكون لسانك حاضرًا مع وجود فجوة فى اللسان يجب أن تخفى بوصة inch بإصبعك ثم تلفها حول الجزء الذى به لحم من أنفك وسيبدو أنفك كما لو كان قد انشق إلى نصفين بالسكين. لاحظ أنه فى مثل هذه الأعمال الممتعة كهذا العمل كان من الضرورى وجود : قطعة من الاسفنج عليها دماء أغنام تحفظ فى مكان خاص.

(ماكشين Mckechine بدون تاريخ : ١٤)

هذه هى محاكاة الحياة اليومية المبالغ فيها وقد تحولت إلى خفة يد مازحة ومستخدمة الجسد. إننا نتعرف على "طريقة التوصيل" التى تعتمد عليها هذه الافعال الجسدية إلاً أننا لا نراها أثناء الخدعة - فاليد أسرع من العين. ونحن نستمتع بالخدعة ونصفق فى الوقت الذى نعترف فيه بخداعها. نحن مشاركون بإرادتنا ولسنا متفرجين سلبيين لأننا متواطئون فنحن نعرف أنها خدعة ومع ذلك نستمتع بلعب اليد. إننا ببساطة نستمتع باللعب.

أكثر صدقًا من رقص الأحجبة.

إن المباشرة فى خطاب التسلية القسرية Forced Entertainment هى التى جذبتها إلى المنوعات .. "المسرح يخاطب جمهوره بطريقة جانبية sideways أو من خلال الخدعة subterfuge .. فى المنوعات يكون الجمهور موجودًا ويتم التعامل معه .. ليس هناك إدعاء أنك هناك لتعطى الجمهور شيئًا غير ما يريده .. هذه المباشرة فى المنوعات أكثر صدقًا من رقصة الأقنعة الماكرة التى يقدمها المسرح".

(تيم إتشلز Tim Etchells فى دوروثى مـــاكس بريور Dorothy Max Prior ٢٠٠٦أ : ١١) *المسرح الشامل Total Theatre* ١٨).

وكما أننا مشاركون نشطون فى وهم الدراما بإرادتنا بتعليق عدم التصديق فنحن بالضبط مشتركون فى بهجة حيلة الحاوى عندما نعلق عدم رفضنا لها على أساس أنها مجرد خداع. بنفس الطريقة نستمتع بمبالغة الإيماءة وحركات الجسد فى اعترافنا بإيماءات المحاكاة وعدم قدرتنا على أن نفعل مثل هذه الأشياء دون أن ندخل فى الحرفة، فى التدريب. من هنا كانت المتعة التى نستشعرها فى الطبيعة الجسدية لل "متشقلب" والحاوى والمهرج والبهلوان الجوى aerialist كمبالغة للمحاكاة فى الحياة العادية.

إننا نفكر دائمًا لمدة ساعة عن الفارق (بين ما هو مسرحى وبين المهرج). ولدينا إجابات كثيرة. يقول خط من خطوط الفكر أن الفارق هو المنطق. المهرج

يتبع منطق اللاوعى، أى الأشياء التى نفكر فيها جميعًا لكننا لا نفعلها أبدًا والممثل يتبع منطق الوعى عن طريق تصوير الشخصيات التى يمكن لأى إنسان أن ينتمى إليها تصويرًا خارجيا.

فى الوقت الذى نوافق فيه على روح التفرقة التى ساقها ده كاستر و إلا أنها معيبة فى جانب واحد هو أننا أيضًا ننتمى إلى المهرج - مثل الممثل - كفاعل *actant* ووظيفة ودور. المهرج إنسان ونحن ننتمى إليه / إليها بهذه الصفة. هذا هو السبب فى أننا نتعاطف مع المهرجين فى أى حزن أو فرح أو حماقة عندما نراهم. من هنا قد نتعلم كثيرا من كوميديا أريستوفان Aristophanes كما نتعلم من تراجيديا شكسبير كما نتعلم من التراجيكوميديا عند تشيكوف أو بيكيت كما نتعلم من كوميديا المواقف فى التليفزيون بعنوان *المكتب The Office* أو من الجسد المرتبك لمهرج الشارع. الطرق تتخذ ممرات كثيرة ونحن نرفض هنا أى تدرج فى المراتب بشكل هرمى - ما عدا ما يتعلق بالتفوق. فنحن نشاهد تشوهات distortions المهرج فى الكوميديا الغليظة slapstick فنحن نشاهد تشويها - عن طريق المبالغة - للطبيعة الجسدية للإنسان ونجد فى هذا نوعا غريبًا من التقمص.

وبما أن الخلايا العصبية العاكسة mirror neurons واللعب متجذرون rootedفى التطهير Katharsis بدافع التقمص والتعرف إذن فنفس هذه الجذور هى التى تسمح لنا أن تستمتع بالتسلية التى هى فيزيقية فقط والتى يقدمها المشعوذ أو الحاوى. إنها المتعة الجسدية التى نشارك فيها والتى تزيد من قوتها

الرهيبة أمام القدرة التقنية لشخص آخر فى الوقت الذى نتعرف عليها كما هى. بهذا المعنى علينا أن نعيد العمل على بعض ملحوظات بوال Boal الأخرى عن أرسطو:

> يحيى نظام أرسطو القسرى coersive عن التراجيديا حتى اليوم بفضل فعاليته العظمى. إنه فى الحقيقة نظام قوى للتخويف... الهدف من ورائه هو محو كل ما هو ليس مقبولا بشكل شائع ... يظهر نظامه فى شكل تنكرى فى التليفزيون وفى الأفلام وفى السيرك وفى المسارح ... إنه مصمم بحيث يكبح الفرد، لكى يعدِّله ليتلاءم ما هو موجود من قبل.
>
> (بوال ١٩٧٩ : ٤٦ - ٤٧)

هذا صحيح إلى هذا الحد وهو نفس الحافز الذى دفع بريخت إلى البحث عن بويطيقا "جديدة". بديهى أن جميع أنواع المسرح - التراجيديا وأيضًا الخبز والسيرك - يمكن أن تكون - عن طريق القصد أو بالخطأ - قسرية ومملة وتجعل الحالة الراهنة تدوم مدة طويلة.

لكن وبنفس القدر يمكن أن تكون المسارح حافزًا على التغيير مستخدمة البويطيقا الموجودة من أجل طرق جديدة أو مختلفة لرؤية العالم . إن المقترحات مثل مقترحات بوال تعانى من خطر تجاوز bypassing طاقة الإنسان ليس فقط

على الثورة ولكن على تجاهل ما يقدم بواسطة هذه المسارح أو السخرية منه. إذا فكرنا بغير هذه الطريقة فنحن ننكر إمكانية الوسيط الإنسانى فى تغيير أحوال الإنسان وحياته. إن جذور التقمص فى معرفتنا وفى خلايانا العصبية تسمح لنا أيضا أن نعرف عملية التصديق make - believe أو المشهد كما هو فى ذاته، أن ندخل عالمه فى الوقت نفسه بينما نظل واعين بوضعه) status. (هكذا فى مناقشة أخرى يرغب المرء فى أن ينظر إلى ردود أفعالنا التقمصية إزاء تشوهات الجسدالإنسانى التى نخلعها على الحيوان فى الصور الكرتونية المتحركة مثل توم وجيرى Tome & Jerry ، إنه استمتاع بالتغيير غير الحقيقى والغريب عنا بالضبط لأننا نتعرف عليه بصفته هذه.

الرقص الجوى Aerial Dancing

بدأت خلق عمل جديد من حلبة السيرك (يسمى الرقص الجوى)... يمكننا أن نقول إن الرقص التقليدى فى أبسط صوره يشبه السيرك التقليدى حيث يعجب الناس بالقوة والقدرة على التحمل والمهارة والابتكار... الرقص المعاصر تحرر من هذه السلاسل. هو يبدع الحركة من أجل الحركة والتفسير يكون فى عين المتفرج .. إذن ما هو الرقص الجوى ؟ هل هو الرقص الذى يتطلع إلى الوصول إلى السماء من خلال تقنيات ومعدات جوية ؟ هل هو جوى لأنه يصل

إلى أسفل إلى الأرض من أجل أفكاره وراقصيه، من أجل مساعيه الراقصة على خشبة المسرح؟

(تينا كارتر Tina Carter (٢٠٠١) "الوافدون الجدد الملائكيون" Angelic Upstarts (**أبناء فنون السيرك** ٦).

الأجساد الرسمية والأجساد اليومية: صراع ثقافي

official and everyday bodies : conflicts in culture

رأينا فى هذا القسم الأول مركزية الجسد بالنسبة لتقاليد المسرح المتوازية هذه والتى هى منفصلة ومتشابكة فى الوقت نفسه – إن تقديم تاريخ للاتجاهات بشأن الجسد هو خارج نطاق هذا الكتاب ولكن يمكن أن نضعه بشكل تخطيطى فى فئتين – ما نستطيع أن نسميه "الجسد الرسمى أو المشفَّر" codified و"الجسد فى الحياة اليومية".

إن الثقافة الأيديولوجية ترى أن الجسد يجب إنكاره واخفاؤه ويُنظر إليه على أنه شئ مادى فى الكتاب المقدس والشعر والنثر وفى الوقت نفسه ينظر إلى طبيعته المادية "الأحشائية" visceral على أنها شريرة. هذا الجسد هو فى عداء مع "الجسد فى الحياة اليومية" – وهو جسد له شفراته الخاصة لكن لديه وظائف جسدية إذ أنه ينجب ذرية ويعانى إذا لم يستخدم مزيلاً للألم ، يمارس المتعة ويعمل وهو الجسد الذى يتم التعامل معه مباشرة فى الحياة اليومية (أو

الموت). وعلى الرغم من أن اتجاهات "الجسد الرسمى" تكيُّف وتشكُّل الجسد فى الحياة اليومية إلا أن هذه الاتجاهات تتصارع مع هذا الجسد كما يُعاش is lived ويجرَّب (**ربما بناء الجسم وصحته**: انظر الفصل١ و *PT : R* أو مادة الجسم : انظر بأسفل). إن الصراع والتوتر بين هذين "الجسدين" بصفتهما الحقيقة الإنسانية المتسمة بالفوضى هو ما نراه معروضا فى الأبعاد الجسدية لتقاليد المسرح الكلاسيكية والشعبية، فى الثقافة الرسمية - غير الرسمية.

من يوميات صامويل بيبى

بعد أن أخذت أحد أقراص السيد هوليارد الليلة الماضية قضيت حاجتى مرة أو مرتين هذا الصباح ولذلك فقد امتنعت عن الذهاب إلى الكنيسة (٢٤ مايو ١٦٦٣).

بعد أن خرجت زوجتى استيقظت وسمعت أن زوجتى وخادمتها آشول قد سكبتا الإناء والبراز على الأرض والله أعلم أى شئ آخر وكانتا تنظفان الأرض وهما تضحكان. (٢٥ مايو ١٦٦٣).

فى الصباح المبكر أظهر الدواء المسهِّل الذى أخذته الليلة الماضية مفعوله وقضيت حاجتى جيدًا ثم نهضت وقضيت حاجتى ثلاث أو اربع مرات ومشيت جيئة وذهابًا فى غرفتى. وسرعان ما يأتى السيد كريد وقد قضيت معه الصباح كله نتناقش استعدادًا لوقوفنا غدًا أمام الدوق.

(٢٨ يونيه ١٦٦٣).

يوميات صامويل بيبى (١٨٧٥ - ١٨٧٩) نقلها برايت مينورز Bright Mynors، بيكرز وابنه Son & Bickers.

يتمثل هذا التشابك وفى الوقت نفسه الانفصال بين المسرح الشعبى ومسرح الفن والتشابك المصاحب لذلك بين "الجسد الرسمى والجسد فى الحياة اليومية" فى الممرات الهجينة التى سارت فيها المسارح الجسدية وكذا القرن التاسع عشر. إننا ننظر إلى هذه من خلال ثلاثة طرق معينة للمسارح الجسدية التى تنطلق من الجذور والتاريخ اللذين ذكرنا خطوطهما العريضة بأعلى والتى لها ممارساتها وأفكارها المتشابكة والمتداخلة. هذه الطرق تستقى من ما نسميه "تقليد المايم" the mime tradition و"تقليد الرقص" و"تقليد الطليعة" avant - garde وسنتناولها تحت هذه التسميات من أجل الترابط المنطقى ولكى نتعرف على طبيعتها المتفرِّدة ولكن دون أن نغض البصر عن التداخلات والصفات المشتركة - الأطراف غير الواضحة.

الأجسام التى تؤدى المايم Miming bodies

بالطبع دائمًا ما تكون مبادئ المسارح تعاقبية diachronic لكن تقليد المايم الحديث له صفة خاصة تتميز بالترابط المنطقى (انظر أيضًا الفصل ١). ربما أخاطر بالدخول فى التبسيط المخل وأقول إن هناك خطا يتصل بالأجيال من المدرس للطالب (ومن هنا فصاعدا بهذه الطريقة) يمكن أن نجده فى منطقة العمل هذه ويمكنا اكتشافه فى العادة أكثر فى الموسيقى أو الرقص الكلاسيكيين.

التدريب لـ وضع مركزى فى هذا العمل تماما كالأداء أمام الجمهور وهو المرادف الشكلى لخطوط التدريب غير الرسمية التى هى عادة غير مسجلة فى حرف المسرح التى تميز الأشكال الشعبية التى ذكرنا خطوطها العريضة بأعلى .. وكمدرسين، سنناقش بتفصيل أكبر فى الفصل ٤ أعمال بعض الممارسين البارزين للمايم التى مررنا عليها سريعا هنا. ولكن هذا يمثل نموذجًا لكل من الطريقة التى تعاود الأفكار بها الظهور فى أشكال مختلفة والطريقة التى تهاجر بها الأفكار والممارسات من المسارح غير الرسمية إلى المسارح الرسمية. حقا إن أحد أبرز صفات تقليد المايم (ككثير من التقاليد الأخرى) هو اكتشافه لممارسات مسرحية معينة سابقة تقع خارج المواضعات conventions. بهذا المعنى ربما لا تزال أعمال وسمعة هذا التقليد يحملان أجواءً توحى بما هو خطير وغير تقليدى رغم تأثيرهما على المسرح السائد منذ أواخر القرن العشرين.

إننا ننظر إلى الجسد الذى يؤدى المايم فى "تجلياته الفرنسية" من أجل الترابط المنطقى. لكننا يجب أيضا أن نعترف بتناقض الممارسين الذين نناقشهم هنا إزاء الممارسة المعروفة باسم مصطلحى "المايم" أو "المسرح الجسدى" وتنويعاتهما variants. مثل هذا التناقض يحمل سخريته الخاصة على ضوء مركزية هذا العمل بالنسبة إلى ريطوريو (بلاغة) وممارسة "المسرح الجسدى" نفسه.

لوكوك Lecoq والمايم

يقول لوكوك إن مصطلح "المايم" أصبح مختزلا لدرجة أنه ينبغى علينا أن نبحث عن مصطلحات أخرى. هذا هو السبب فى أنه أحيانا يستخدم لفظ "النزعة إلى المايم" mimism والذى يجب الا نخلط بينه وبين المحاكاة التهكمية mimicry. المحاكاة التهكمية هى تمثيل للشكل form أما النزعة إلى المايم فهى البحث عن الديناميات الداخلية للمعنى.

ديفيد برادبى David Bradby، ملاحظة فى جاك لوكوك (٢٠٠٠ : ٢٢) **الجسد المتحرك The Moving Body**..مثيوون Methuen).

سيبحث هذا القسم بعض الأفكار المفتاحية عن الحركة والايماءة والوجود الجسدى التى تقدم من خلال مناهج كوبو Copeau ودكرو وبارو ومارسو Marcean ولوكوك : ماذا يمكن أن تكون أفكارهم وأعمالهم والطرق التى افتتحوها. يلاحظ سيمون مراى Simon Murray :

> كان (لوكوك) شخصية مركزية فى حركة طليقة للممارسين والمدرسين والمنظرين الذين رأوا أن جسد الممثل - وليس مجرد النص المنطوق - هو المولدٌ الحاسم للمعنى (المعانى) فى المسرح .. فى فترة كان فيها كثير من صنّاع المسرح الأوروبيين الشبان يدعون أعمالاً رغبوا هم - أو أقسام الدعاية فى المسارح ومراكز الفنون - فى وصفها بالمسرح

الجسدى ومسرح الحركة والمسرح المؤسس على الجسد والأداء المرئى.

(مراى Murray ٢٠٠٣ : ٣)

يقدم توم ليبهارت Tom Leabhart وميرا فلنر Myra Felner (١٩٨٥) مثلا تاريخا شاملا ونظرة موجزة عن تقاليد المايم الأوروبية وليس هدفنا أن نقدم إعادة معلَّبة potted لهذه الكتابات وكتابات أخرى. ولكن تاريخيا يبدو أن المايم والبانتومايم مصطلحان كثيرا ما يستخدمان بالتبادل بينهما وكذلك صفاتهما المميزة. وتتبع نيكول Nicoll (١٩٣١) تقليدا للمايم الأوروبى من القرن السادس قبل الميلاد ويقتطف ليبهارت من مسرحيات المايم لهيروندااس Herondas والتى يعود تاريخها إلى القرن الثالث قبل الميلاد ويقدم ناجلر Nagler (١٩٥٢) أو صافًا للبانتومايم الرومانى من القرن الثانى قبل الميلاد. وقد ننظر أيضا إلى استخدام العروض الصامتة فى **هاملت** شكسبير أو **حلم ليلة فى منتصف الصيف** A Midsummer Night's Dream. فى كل هذه الحالات وحالات أخرى نجد خلطًا وخلطا مشتركا بين الكلمات والأصوات والموسيقى والصمت والجسد المعبر. يبدو أن المايم **الصامت** من اختراع القرنين التاسع عشر والعشرين.

إلا أن التقاء الكوميديا ديلارتى (رودين Rudin 1994) والبانتومايم الصامت **للممثلين** الإيطاليين فى باريس منذ ١٧٠٠ (ليبهارت ١٩٨٩ : ٤-٥) هو الذى يميز الأصول المقبولة للأشكال الحديثة للمايم الأوروبى وبصفة خاصة تقاليد مايم

الوجـه الأبيض white - face [1] المرتبطة بجـان - جـاسـبـارد دبيـرو - Jean Gaspard Debureau ومن جـاءوا بعـده الـذين أثروا فـى جـاك كـوبو. من هـذين المصدرين تأتى الصفات المركزية للتقليد الفرنسى: الجسد المعبِّر (غالبا ما يكون صامتا) والقناع والمايم الموضوعى. إننا سنركز الآن على القضايا التى تدور حول هذه التيمات الثلاث.

الأجساد المعبرة Expressive bodies

مثل هذا الجسد يقع بوضوح فى قلب المسرح العالمى كله بكل جذوره وطرقه. لكنه يصبح فى القرن التاسع عشر موضوعا يبدأ فى أخذ رنين وتفريعات معينة تتصل بالتمثيل والأداء كجزء من تغير عام فى الآراء والاتجاهات والاهتمام بالجسد بصفة عامة - إنهم يخلعون على الجسد صفات مثالية وينظرون إليه نظرة موغلة فى العاطفية مثل الطبيعة Nature ويحولونه إلى شيطان فى طبيعته الحيوانية أو الوحشية brutal فى كل من الفرد والجماهير الغفيرة. وهم فى أى من الحالتين يجعلون من مادية الجسد ضحية للتسلسل الهرمى النفسى - الاجتماعى - الثقافى hierarchy للثنائيات بالغة التبسيط highly simplistic dualities . يجب أن نخشى الجسد، وأن نحط من شأنه وأن ننكره أو نعجب به

---

(١) مكياج للوجه أبيض جدًا يوحى بالموت "المترجم".

كشئ "آخر" من مسافة آمنه فى معرض الأعمال الفنية/ gallery المسرح / السيرك أو نرغب بشده فى الفن الإباحى pornography على هيئة الصوره الفوتوغرافية أو فى عرض شاذ. أصبح الجسد شيئًا لكن بطرق مختلفة تمامًا عن الحقب الزمنية الأسبق.

الفيلم والحركة *Film and Motion*

إن عملية التحويل إلى شئ objectifying هذه صحيحة أيضًا بالنسبة للجسد أثناء الحركة فى أبحاث ميبريدج Muybridge ومارى Marey (انظر مانونى Mannoni ٢٠٠٠). فى الوقت الذى تقتنص captures فيه الكاميرا فسيولوجية الحركة فى تتابع عظيم فهى - وهو أمر يبدو متناقضا ظاهريا - تجسِّد جسم الشخص أثناء كشفه أمام تحديقنا المتلصص - فنحن نرى أن الجسد معبِّر وشئ جميل فى أفعاله اليومية وهو - فى الوقت نفسه - موضوع فى إطار - تم الإمساك به - من أجل أن نراه. من الجدير بنا أن نقول إن ميبريدج ومارى مهمان فى تركيزهما هذا على الفسيولوجيا والحركة والفعل عند كريج Craig وآبيا وجاك دالاكروز ودنكان Duncan. هل يمكننا أن نتتبع خطًا من ميبريدج ومارى وميلز Melies وصناع الفيلم الآخرين الذين يفاخرون بفيزيقية الجسد منذ استكشافات بارو ودكرو فى ١٩٣١ - ١٩٣٣ ؟

إننا نرى أن هذا الاتجاه المزدوج "المتناقض تناقضًا ظاهريًا وحقيقيًا" من كل صناع المسرح والمتفرجين إزاء الجسد هو مجاز آخر يميِّز المسارح الجسدية. إنه اتجاه مزدوج لأن مثل هذا الكشف للجسد هو أيضًا موضع استكشاف - على سبيل المثال - فى تطور حركة "الجمباز" gymnastics فى أوربا وتشفير الحركات والإيماءات فى أشكال مختلفة من الرقص وفى التنظيم المتدرِّج لتدريب الممثل.

> بعد سنوات من العمل مع الممثلين وصلت إلى الاقتناع الشديد بأن مشكلة الممثل هى فى الأساس مشكلة جسدية. الممثل يقف فوق خشبة المسرح.
>
> (كوبو فى رودين ١٩٨٦ : ٩٣)

بالنسبة لكوبو - كما هو الحال مع چاك دالكروز وآبيا وكريج - كان جسد الممثل هو المشكلة والحل معا. كيف تجعل جسد الممثل مختلفا عن الجسد فى الحياة اليومية ؟ كيف يتسنى للمتفرج أن يرى ذلك الجسد وأى جسد يتعين عليه رؤيته - جسد الممثل أم جسد الشخصية character ؟ إذا كان ما نراه هو جسد الممثل إذن فبالتأكيد يصبح الممثل فى الحقيقة مؤديا يبرز جسده / جسدها على حساب الشخصية.

نحن نرى أن هذا تقسيم ثنائى زائف لأن حرفة الممثل تعتمد على التواطؤ complicity مع الجمهور، إن الجمهور يعلق عدم تصديقه لكى "يرى" الشخصية

وبالتالى فهو يقبل واحدة من الصفات المزدوجة الكثيرة الأخرى التى تتصف بها المسارح وهى أن الممثل والشخصية موجودان فى الوقت نفسه بطريقة واحدة وإن كانت متعايشة symbiotic.

يمكن حل أزمة العلاقة بين الممثل والشخصية بعدد من الطرق : عن طريق فلسفة التدريب والإخراج التى تسمح برؤية التمثيل على أنه جزء من الشخصية وأنهما موضوعان جنبا إلى جنب فالحال فى مسرح بريخت الخام crude و"مخبآن" hidden كالحال فى الواقعية الخام ومتساميان sublimated كالحال فى المسرح الطقسى الخام ومنفصلان كالحال فى غير التمثيل أى الأداء.

> أعتقد أن التمثيل يجب أن يكون بسيطًا أكثر منه طبيعيًا لأن التمثيل يجب أن يبدو طبيعيًا لكنه ليس كذلك. إن السؤال هو كيف نجعله يظهر بهذه الطريقة. إن طرق المدرسة القديمة لا تنحو نحو التمثيل الطبيعى ومدرسة التمثيل الطبيعية شئ فظيع.
>
> (كوبو فى كاتز Catz ١٩٧٣ : ١٦٣)

> كان التمثيل على مسرح Vieux - Colombier فى المسرحية الحديثة عند النظرة الأولى واقعى تمامًا .. ولكن أدرك المرء عند المشاهدة الأكثر دقة أن الإيماءة تستخدم بحساب وبشكل انتقائى حتى أن كل إيماءة أعطى لها معنى غير

معتاد... كان للتمثيل صفة من صفات الباليه سعى كثير من المخرجين إلى تحقيقها على الرغم من أن النتيجة كانت بصفة عامة ليست أكثر من سلسلة من "الأوضاع" posture الخاصة الواعية بذاتها .. لم نعرف أبدًا مخرجا كوَّن تجمعات groupings مؤثره من أجل هذه التجمعات فى ذاتها. لقد بدت كنتيجة طبيعية للفعل فى المسرحية تماما كما أن الحركة على خشبة المسرح تتسم بالسهولة والانسيابية fluidity.

(مارشال ١٩٥٧ : ٦١ - ٦٢)

هذه ليست واقعية فوتوغرافية نفسية عاطفية. بل نحن أمام تمثيل للشخصية لا يسعى إلى إعادة تقديم شخصية كأنها مأخوذه من الشارع بل يقدم الصفات الجوهرية للشخصية وأفعالها . إن الجمهور بتواطئه يكمل الصورة وهى قضية سنعود إليها فى الفصل ٥ .

الأجساد المقنعة Masked Bodies

يعترف مارشال أن المهارة والجودة فى التمثيل المقنَّع يأتيان من نظام خاص للتدريب (نظام يختلف تماما عن نظام ستانيسلافسكى Stanislavsky). هذا المنهج هدفه الجسم الناطق articulate المعبر الذى يجب أن يوجد ويطوَّر عن طريق العملية الفعلية لاستخدام القناع.

(إنظر مقال - التصوير فى $PT : R$) :

سمى التلاميذ الفصل "القناع" حيث إنهم من أجل الفصل قد ارتدوا اقنعة لا تعبير فيها (فى البداية كان القناع وشاحا يلف حول الوجه) وكان الجسد عاريا بالقدر الذى تسمح به اللياقة. إن التقليل من قدرة الوجه على التوصيل كان يعنى أن على باقى الجسد أن يقوم بهذا الدور بالإضافة إلى دوره الخاص.

(ليبهارت ١٩٨٩ : ٢٦)

يتم إجبار الطلاب فى التدريب والبروفات على أن يبتعدوا عن الاعتماد على الوجه. وكما يتذكر دكرو : "لأنه بمجرد طمس الوجه يحتاج الجسد إلى كل أجزائه لتحل محله" (دكرو ١٩٨٥ : ٤) . يجب أن نؤكد على أننا لا نتحدث عن مسرح الأقنعه ، عن القناع "المعبِّر" أو قناع "الشخصية" الذى يغطى ويحل محل القوى الحية animated فى وجه الممثل والذى يعمل طبقًا لمواضعاته وتقاليده المسرحية الخاصة به (بالقناع) . بل إن هذه هى وسيلة لاكتشاف الجسد المعبِّر بطريقة فيزيقية والذى يصبح بهذه الطريقة نظيرًا equal ناطقا للصوت والوجه بدلاً من أن يختزل إلى أداة تحمل الوجه والصوت فى أرجاء خشبة المسرح.

فيما يتعلق بالتدريب هذا يعنى استخدام أشكال متنوعة من القناع المحايد neutral سواء كان القناع هو الوشاح البسيط الذى استخدمه كوبو أو القناع المنحوت sculpted المتوازن عند لوكوك أو مجرد حقيبة bag حول الرأس : إن الهدف هو تحرير الجسد من أجل طاقاته فى التعبير.

بمجرد أن يغطى الوجه يصبح هذا الشئ الجماد الذى هو القناع المحايد حيًا عن طريق الايماءات والحركات الجانبية للرأس angles والانحناءات inclinations وأوضاع الجسم منتجًا أنماطًا أصلية archetypes وأنماطًا مكررة stereotypes تحاكى العواطف والأفعال والإيماءات البشرية التى يقرأها المشاهد ويتعاطف معها. عندما يثير مثل هذا الرأس المقنَّع فى حياد - وهو لا يزال ساكنًا وصامتا - مثل هذه الحالات الأصلية archetypal statesعن طريق لفتة أو حركة جانبية للرأس المغطى فنحن نشاهد إذن ونتجاوب مع قطعة من المسرح الجسدى الصرف.

إن التحدى يتمثل فى الاحتفاظ بهذه القدرة التعبيرية الجسدية عندما يعاد وصل الوجه - الصوت - الجسد خارج ستديو التدريب. عندما يكون القناع قد أدى مهمته المركزية فى إطلاق حرية الجسد والوجه فإن على الجسد والصوت أن يظلا متصلين. عندما يكشف الوجه يكون المطلوب هو أن يحافظ تكامل integrity ومهارة الممثلين على هذه القدرة التعبيرية الكاملة للجسد الوجه - الصوت أى المسرح الشامل .

الأجساد الوهمية Illusionary bodies

يتناول هذا القسم ما يعرف الآن بالمايم الموضوعى أو الوهمى حيث :

> جميع الأشياء تخيلية imaginary . الوجود المتخيَّل للشئ يصبح حقيقيًا فقط عندما يتم توصيل التدخل disturbance العضلى الذى يفرضه هذا الشئ بشكل مناسب عن طريق جسد الشخص الذى يقوم بالمحاكاه mimer.
>
> (بارو ١٩٥١ : ٢٧ - ٢٨)

إنه أسلوب مؤسس فى أحسن حالاته على تقنية قويه يمثلها هنا النظر إلى مشهد مفتاحى key scene من فيلم مارسيل كارنيه Marcel Carné الأيقونى *أطفال الفردوس* Les Enfants du paradis (١٩٤٥). دبرو Debureau - وهو مؤدى بانتومايم على مسرح فينامبيل Théâtre des Funambules - قام بتمثيله جان لوى بارو Jean - Louis Barrault شاهد فى حادثه فشل خارج المسرح. عندما تتهم المرأة التى يحبها زورًا يتقدم ليقدم شهادته عن طريق رواية ما حدث فعلا. إن "شهادة العيان eye - witness حاسمة هنا حيث إنه يشهد دون أن يتكلم اعتمادًا على مهارته فى المايم وأعين الجمهور الحاشد فى تفسير إيضاحاته فى "قول" الحقيقة. نحن - كأعضاء آخرين من الجمهور - نرى أيضا هذه الحقيقة

كما يعبِّر عنها بالوجه والجسد. ونحن نصبح تماما كالجمهور الحاشد فى الفيلم جمهورًا لهذه القطعة من مسرح الشارع. إننا نشطاء.

"يتكلم" دبرو : "أنا – لقد رأيت كل شئ". ثم يقدم تقريره "واصفًا" شكل figure المرأة ، الضحية السمينة واللص ذا الشارب. ثم يفصل ذراعه ويده عن جسده ليصبح اللص تاركًا "أصابعه" تزحف عبر بطن ضحية دبرو لـ " تأخذ الساعة من جيب الصدرية" ويهرب اللص. يقدِّم الاتهام ويخلى سبيل جارانس Garance. إن الساعه والأشكال ويد اللص تم خلقها بواسطة التدخل العضلى المفروض على الأشياء والقدرة التعبيرية الناطقة articulate لجسد مؤدى المايم. إن الطريقة التى يخلق بها بارو يد اللص وأصابعه من جسمه هو (جسم بارو) بمساعدة تأثير سترته التى تقوم بعمل القناع والستار هى التى صنعت مثل هذا الإيهام العظيم.

-

إن مهارة لاعب المايم هى التى تجعلنا نصدق أننا نرى أصابع الرجل الآخر وهى تأخذ الساعة – زائد – بالطبع استعدادنا لتعليق عدم التصديق طوال مدة العرض. إنه مثال رائع للمهارات التى تسميها آن دنيس Anne Dennis الممثل الناطق عن طريق الجسد (دنيس ١٩٩٥) ، هنا بدون صوت. إن الأصابع تحكى القصة بينما الوجه يضيف العواطف التى تتناسب مع الموقف.

إن المفارقة تتمثل فى أننا لا نرى دبرو لكننا نرى بارو وهو يتقمص الشخصية التاريخية. إن ما نراه ونعجب به فى العرض هو القدرة الناطقة الجسدية لبارو. إنها مفارقة يعترف بها بارو نفسه.

إننا حتى لا نعرف بالضبط ماذا كان عليه أسلوب البانتومايم عند دبرو. يمكننا فقط أن نخمن بشأنه عبر البانتومايم الذى رأيناه فى بعض الأحيان فى طفولتنا بفضل سفرين Séverin و- فى عهد أكثر قربا - چورج واجيو George Wague

(بارو ١٩٥١ : ١٥٦ - ٥٧)

هذا هو مسرح جسدى لذكريات وتقاليد وموروثات فن المايم. إنه موروث يأتى إلينا عبر كل من الطرق الرسمية وغير الرسمية، هو الانقاذ الرسمى للتقنيات وإعادة العمل على هذه التقنيات بواسطة كوبو ودكرو وبارو ومارسو، إنها الطرق غير الرسمية للتسليات الشعبية التى آلت إلينا عن طريق مسرح المنوعات music hall - والڤودڤيل vaudeville وفى أصداء أفلام شابلن Chaplin وكيتون Keaton.

لغة الإيماءات *Gestural Language*

إن الجسد الذى يؤدى المايم - كشكل من أشكال التوصيل (عادة) بدون صوت يعتمد على مجموعة مفردات مسرحية قد نراها لغة إيمائية عالمية . إننا نرى مؤدى المايم - سواء كان مرتديا قناعا أو وضعًا شاربا يقوم بوظيفة التركيز على الشخصية كقناع المهرج ذى الأنف الأحمر - وهو يستخدم جسده ووجهه دون

كلمات ليعبر عن الأنماط الأولية والأنماط المتكررة للعواطف والأفكار الإنسانية الأساسية وينقلها لنا. هذا مؤسس على تقاليد المسرح الجسدى التى تمتد إلى الخلف إلى الكوميديا والتراجيديا الإغريقيتين بمواضعاتهما conventions التعبيرية التى تظل أساسا هى نفسها والتى يمكن قراءتها بواسطة أى جمهور لديه موروث ثقافى مشترك.

> يصف (بيردويستل Birdwhistell) دافعه وغرضه الأصليين بأنهما ثقته فى أنه "يمكن فصل سلسلة من التعبيرات expressions والأوضاع الجسدية والحركة التى كانت تدل على حالات عاطفية أولية primary. "لقد كان معنيا - مثل دلسارت Delsarte بمحاولة أن "يفصل isolate علامات الإحساس signs of feeling العالمية".
>
> (كيربى Kirby ١٩٧٢ : ٦٤)

إننا نواجه بالمايم الذاتى subjective عندما نتحرك بعيدًا عن مثل هذه العالمية. لن نناقش الأمر بصفته هذه لكن الأمر يصبح - بالنسبة لدكرو - مرادفا للتعبير عن الحقائق الأعمق عن الروح والجمال الإنسانيين أكثر منه تمثيلاً سطحيًا. فى حدود ما يعنينا هنا، هذا يعمل على تقديم مثل هذه التفرقة بين ما

هو تمثيل مايم يمكن فهمه وبين ما هو محاكاة مجردة abstract mimesis للخط والشكل الإنسانيين .

كلاهما أبنية constructions ولكن هذه التفرقة بين ما هو غير مجرد nonabstract وما هو مجرد قد يمكن رؤيتها على أنها خطأ خاطئًا فى الممارسات الفنية فى القرن العشرين ولكننا يمكن أن ننظر إليها بشكل أكثر فائدة على أنها طيف spectrum آخر، جدل dialectic بين قطبين هما التنفيذ execution والإدراك perception.

الأجساد الراقصة Dancing bodies
تهتم جماهير الرقص أساسا بالرقص. والمسرح الجسدى لا يشبه الرقص، إن هذه الجماهير لا تميل إلى أن تسأل ما هو المسرح الجسدى.
(إيف ودربرن Eve wedderburn (٢٠٠٦ : ٢٠)
"حالات موضع خلاف"، *المسرح الشامل* ١٨ (٢))

عند بحثنا فى هذا الفصل فوجئنا بافتراض مفتاحى فى كل الكتابات عن الرقص بالفعل : إن لفظ "الرقص" يجب مساواته بعروض ما يمكن أن نسميه "رقصا فنيًا" - رقص الباليه / الرقص الحر / الحديث / المعاصر / الجديد . هكذا يسمى هاسكل Haskell كتابه "*صنع الراقص*" *The Making of a Dancer* لكنه يناقش رقص الباليه فقط والذى يعرِّف جزئيا بأنه "نظام من

التربية البدنية يمكّن الراقص من أن يكون معبِّرًا فى جميع أنواع الحركة" (هاسكل ١٩٤٦ : ٣٧).

أو اميلين كليد " Emilyn Claid : الرقص - أعنى الرقص كتعبير فنى مشفّر، كلغة ناطقة" (كليد ٢٠٠٦ : ١٤٠) . يتساوى هذا الرقص مع نوع من المسرح أو التسلية التى تقوم عن طريقها مجموعة من الناس - الممارسون - بالأداء أمام مجموعة أخرى من الناس - الجمهور - التى تقرأ ما يتم التعبير عنه أو توصيله اعتمادا على معرفتها أو تفسيرها.

ولكن على خلاف الأشكال المسرحية التى فرغنا من مناقشتها - والتى يتم تعريفها على أساس الحضور الضرورى للجمهور - فإن للرقص تجل manifestation آخر، هو الرقص الاجتماعى وغرضه الرئيسى المشاركة participation - تسلية للراقصين وبواسطة الراقصين أنفسهم. هؤلاء المشاركون قد يكونوا متفرجين (وليسوا جمهورًا تقليديًا) من لحظة لأخرى لكن المسألة هى أن *تفعل* لا أن تشاهد. إن راقصى المظاهرات فى *Come Dancing* أو *Hi De Hi* هم مجرد استثناء لهذه القاعده الأساسية.

وكما انتهينا من رؤيته فإن الشكل الفنى يصبح منفصلا عن الشكل الشعبى ويشكّل نطاقا تراتبيًا هرميا يتم عن طريقه رفع أحدهما إلى مرتبة عالية وتأخير ترتيب الشكل الآخر لكى يتم استبعاده أو نهبه plundered أو إضفاء الطابع الرومانسى عليه. المفارقة هى أن الباليه، وهو أول الرقصات الفنية الغربية

الحديثة مأخوذ من الشعبى ثم منزوع عنه، نابعًا من الفرجة فى البلاط الملكى الإيطالى.

> نشأ الباليه فى الأصل فى بلاط لويس الرابع عشر Louis XIV فى فرنسا. وكان يتكون من رقصات رجال البلاط والفلاحين ولاعبى الأكروبات والبهلوانات tumblers فى الأسواق.
>
> (هاسكل ١٩٤٦ : ٣٧).

> لقد أبدع (نوفير Noverre) *باليه الفعل ballet d'action* .. لقد أرسل تلاميذه إلى الشوارع والأسواق والورش لكى يدرسوا حرمات معاصريهم.
>
> (لابان ١٩٦٣ : ٣)

هذه الرغبة فى خلق رقصة من الناس يعاد توجيهها لتصبح رقص *المدرسة dance d'école* وهو نقل ومسرحة الباليه وأشكال حديثه أخرى من الرقص الفنى - الجمالى الحديث لجمهور يدفع نقودا ولكن وراء ذلك فإن الرقص الاجتماعى فى صالة الرقص ballroom والديسكو والنوادى مستمر.

وهكذا وفى تعارض مع مثل هذه التعريفات الضيقة ربما يمكننا فهم الرقص بطريقة أفضل على أنه :

- مجموعة مشفرة من أنماط أو تتابعات الحركة المشفرة إلى وقت ثابت تستغرقه لأغراض معينة (بالموسيقى أو بدونها).

- شكل من أشكال التعبير من خلال إما قصة وإما حركة مجرده abstract قد تشمل المدى الكامل من العواطف والسيكولوجيات الإنسانية بدون استخدام كلمات،

- تسلية يشترك فيها الناس مؤسسة على التقاليد الشعبية والعرف الاجتماعى.

بطرق غير متاحة أمام المسرح الدرامى أو العرض الشعبى فإن الرقص الاجتماعى وسيلة يستخدم فيها المشارك فى الحياة اليومية (بأقل قدر من التعلم) الجسد كوسيلة للاستمتاع. وهو ليس مسرحا جسديا بل هو "لعب بالجسد" شعبى أو إحساس بالجسد كله (علم الجسد somatics). الرقص الاجتماعى بهذا المعنى هو أقرب إلى رياضة الهواو فى أن المشارك والمتفرج يكونا عادة هما نفس الشخص بالتناوب وليسا تصنيفات متباينة ومنفصلة لمجموعات من الناس.

إن قطعة مثل *Konatkth of* لبينا بوش Pina Bausch (١٩٧٨) يتم لعبها داخل هذا التصنيف فى مزجها الفنى بالرقص الاجتماعى بينما تستخدم الأخير لتعرض الجسد. عندما أعيد تقديمها فى ١٩٩٨ بمجموعة ممثلين غير محترفين معظمهم راقصون تعدوا الستين عاما من العمر فهى تصبح أيضا مواجهة بين أعمار متفاوتة واستكشاف للجسد كبضاعة.

لكى يقوم هؤلاء الرجال والنساء العاديون بهذا العمل كان عليهم أن يقوموا بتجريد أنفسهم من الملابس تجريدًا مجازيًا - وأحيانًا تجريدًا حرفيا - خلال الثلاث ساعات التى يستغرقها العمل ينقسم الطاقم إلى أزواج يرقصون معًا ويتنافسون بطرق فردية .. كل هذا صعب بما فيه الكفاية بالنسبة للمؤدين الموسميين ذوى الأجساد المعدَّة تمامًا... وبالنسبة لأى شخص يعانى عقدة أنه غير لائق بدنيًا أو أنه زائد الوزن أو بالنسبة للشخص الخجول فهى تعريض مؤلم به.

جوديث ماكريل Judith Mackrell، *الجارديان*، ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٢

المناظرات حول الجسد (الراقص/ فى العقود الحديثة جدًا بين اعتبارات أن الجسد بطريقة من الطرق "مبنى" Constructed وبين ما سماه فوستر Foster"عودة الحقيقى" The return of the real (فوستر ١٩٩٦). ومع كامل الاحترام للتفكير الذى تمثله هذه العبارة فإن الحقيقى لم ينته أبدًا ولا ينتهى أبدًا. مثل هذه المناظرات يمكن أن تصبح ساذجة فى خطورتها عندما تبعد الحقيقى عن المناقشة والتجربة عن الريطوريقا rhetoric جاعلة من التجربة المعاشة للجسد مجرد لعبة plaything فى مباراة بنج بونج يلعبها المنظرون (انظر أيضا مناقشة لهذه القضايا فى الفصل ٣ "ممارسات معاصرة").

إن الجسد بوصفه ظاهرة تشريحية وفسيولوجية ملموسة هو حقيقة موجودة معنا حتى الموت. هكذا فالجسم بهذه الطريقة ليس مبنيا (على الرغم من أنه يتغير من خلال عوامل اجتماعية وثقافية مثل الطبقة class وأسلوب الحياة ونظام الغذاء والتدريب / التعليم والجراحة وهكذا). إن إدراكنا للجسد هو الذى يُصنع manufactured . الجسد "الحقيقى" يقرأ أو يدرك من خلال التشكل shaping الاجتماعى والثقافى ولكن فقط فى حدود ما تعيد العمليات المعرفية cognitive العمل على هذا التشكيل. إن الجسد – مرة ثانية – هو جذور الطرق التى نتبعها هنا.

> العمليات المعرفية التى تُسمى التفكير ليست امتيازًا مقصورًا على العمليات العقلية التى تتجاوز الإدراك لكنها المواد الضرورية التى يتكون منها الإدراك نفسه .. ليست هناك فروق أساسية فى هذا الشأن بين ما يحدث عندما ينظر شخص ما إلى العالم مباشرة وعندما يجلس مغمض العينين وهو "يفكر".

(ارنهايم Arnheim ١٩٦٩ : ١٣)

> إن الجسد المدرك perceiving يقوم بتصنيع التجارب الفعلية والتجارب التى تمثل أشياء أخرى غير نفسها بنفس الطريقة. وبناء على ذلك يمكن لتجربة المسرح المعاشة أن تدمج الذاكرة غير الكلامية الثقافية فى التجربة الحالية.

(دى بنيديتو Di Benedetto ٢٠٠٣ : ١٠٢)

الشئ الذى يحتاج أن نعيده هنا هو التأثير الدائم للسيرة (الذاتية) auto المعاشة والمستمرة للمتفرج نفسه. كيف يتسنى للتجربة الممثلة represented (وهى نفسها تجربة حقيقية فيزيقية فى وقت النظر viewing) أن تقرأ وتفهم. نحن نعلم كمتفرجين أنها تجربة مُمَثَّلة نعاملها على أنها حقيقية من خلال درجات متفاوته من تعليق عدم التصديق.

الجسد المعاش The Lived body

مفهوم هسرل لـ Hyle (hi - le) يشير إلى الجسد على المستوى الأساسى للتجربة الواعية، الوعى المعاش المجسَّد. يرى دبراز Depraz أن الإحساس - على طريقة هسرل . بالجسد وعملياته ليس سابقا للوعى "الجسد المعاش". ليس الجسد المادى فقط ولكن الجسد الذى لديه قصدية intentionality والحافز motivation والذى يحس - يشعر بنفسه، لديه إحساس بنفسه حيث يتم تعريف الروحى هنا بأنه "ذلك الذى يكون غريبا بالنسبه إلى الـ أنا ولكنه يسكن داخلى بعمق" (دبراز) "هذا الجسد المادى هو جسد *الإيماءة النفسية Psychological Gesture* تأليف ميخائيل تشيكوف. إنه جسد الـ "leib" عند هسلر والذى تشارك فيه أجسادنا المعاشة نفس التجربة والسلوك مثل التقمص وتبادل المشاعر reciprocity.

(جون كيف John Keefe (٢٠٠٥) "تشيكوف : الإيماءة النفسية والإيماءة النفسية الخيالية، الفعل على خشبة المسرح" ورقه بحث لمؤتمر "مسرح *المستقبل The Theatre of the Future*" كلية دارتينجتون للفنون).

ونحن نرى أنه بما أن الجسد حقيقة إذن هناك حقيقة - رغم أنها من نوع مختلف - أيضا هى أن الجسد يتم فهمه وإدراكه على أنه نتيجة التنشئة الاجتماعية socialization والتنشئة الثقافية الفردية والجماعية التى يمر بها كل واحد منا ونحن نسير فى حياتنا. هكذا سنقول ما هو واضح، إن الجسد كحقيقة فيزيقية لا يتغير (لا يعاد تغييره) أو يبنى (لا يعاد بناؤه) إلا عن طريق التدخل الفيزيقى. هذا التدخل قد يأتى من مصدر خارجى أو يكون ناتجًا عن الرغبة وهى نفسها نتيجة التكيف conditioning والضغوط الاجتماعية الأخرى. مثل هذا التدخل الفيزيقى هو جزء من روح فن أداء حى يسعى لتقديم جسم حقيقى قادر على المواجهة يتم تفصيله being cut أو عرضه بطريقة خام "لا وساطه فيها" كما سنرى بأسفل.

إن الجسد يتم إعادة بنائه أو (إعادة) تعديله بالمعنى الاجتماعى أو الثقافى بصفته إدراكًا. إن قراءتنا أو إدراكنا للجسد أو رغبتنا فى تغييره تأتى من عملية مستمرة من التكيف والتحيز والتثقيف indoctrination . مثل هذه العمليات بالطبع تؤثر على سلوكنا واتجاهاتنا نحو أجسادنا وأجساد الآخرين وقد تؤدى إلى الدافع للإساءة إلى الجسد أو الرغبة فى تغييره. قد تأتى مثل هذه الدوافع من سرعة التصديق credulity وقد يتم استيعابها من نطاق من المصادر وقد يكون لها تنويعة من النتائج (غير المحببة).

ولكن إذا لم يكن التدخل فيزيقيا فإن الجسد يظل كما هو لكنه "مبنى" - ويستمر فى كونه "مبنى من جديد" فى إدراكنا. هذا هو توتر ضرورى ولا يمكن

تفاديه ولكنه أيضا تضفير intertwining ديالكتيكى لا مفر منه بين ما نتعامل معه على أنه ظاهرة فيزيقية وبين ما ندركه أو ما نود أن يكون مدركا. إلا أن هذه الإدراكات (مهما كانت قوية) لا تحل محل الخبرة الذهنية للجسد الحقيقى ولا يمكنها أيضا أن تصبح جزءًا مسيطرًا من التوتر بين الملموس والمدرك على حساب الوساطة البشرية.

> الإنسان ، بناء على ذلك، مهتم منذ مولده بمشكلة العلاقة بين ما يتم إدراكه بطريقة موضوعية وما يتم تصوره بطريقة ذاتية .. بأن مهمة قبول الواقع لا تتم أبدا ، وأن ليس هناك من إنسان خالٍ من التوتر العصبى الناتج عن إرجاع الأمور إلى الواقع الداخلى والخارجى
>
> (وينيكوت winnicott ١٩٧٤ : ١٢- ١٥)

التحديق gazing والنظر Looking

يسمح لنا الرقص بصفته شكلاً بصريًا فى المقام الأول أن نبحث فى ماذا يعنى النظر إلى الآخر فى ظل الظروف المعينة للمسرح. تماما كما أن الرقص يضطرنا إلى الاهتمام بأسئلة تتعلق بإدراك الجسد فقد فرض بهذه الطريقة -

مع السينما - موضوع "التحديق" على الأجندة الثقافية. علينا أن نفهم من نظرية لورا ملفى Laura Mulvey الأصليـــــة (١٩٧٥) أن ننظر يعنى أن نملك possessخاصة من وجهة نظر الذكر. إن الاتجاهات الذكورية تملى علينا كيف نحدِّق جميعًا إلى الآخرين خاصة إلى النساء. وعلى الرغم من أن النظرية تهتم أساسا بكيف تتم مشاهدة الفيلم إلا أن من الممكن ترجمتها إلى التجربة المسرحية ولكن فى كلا الحالتين فإن الفرضية hypothesis لها صلاحية جزئية فقط. فهى لا تبرر مباهج مشاهدة نفس الجنس ودور المشاهَد ومتعة أن يشاهدك الآخرون. يبدو أن النظرية تنظر إلى الشخص موضوع المشاهدة على أنه مجرد ضحية وكما فى "نظرية جسد" معينة (أشرنا إليها من قبل) فهى تفشل فى السماح بالدور البشرى - مهما كان مقيَّدا constrained - فى شئون جسد كل فرد وأفعاله (أنظر الفصل ١).

إن جايلين ستدلر Gaylyn Studler (١٩٨٤) أكثر فائدة وهى بوضعها جذور نظريتها فى المرحلة الفمية oral stage لتطور الطفل بدلا من المرحلة التناسلية عند ملفى تسمح بالتجربة المشتركة لكل من الرجال والنساء فى مركزية الأم فى المراحل الأولى من تطورنا كأطفال. فى هذا ترجِّع ستدلر أصداء echoes ديفيد وينيكوت مرة ثانية فى وضعه لمركزية المرحلة الفمية حيث يعتبر الثدى من الناحية النفسية بواسطة الطفل جزءًا من نفسه فى ظل سيطرته "الثدى"

السحرية. إن "فقدان السيطرة" هو الذى يميِّز بداية إحساس الطفل بعالم خارجى والتوتر tension الذى هو "قبول الواقع".

إن أعمال وينيكوت وستدلر، كليهما، يسمح لنا أن ندرك الفارق الحيوى بين النظر والتحديق (آخذين الأخير على أنه يمثل عملية تشييئ (التحويل إلى شئ) objectification سلبية). إن فقدان العالم بصفته "عالمنا" هو أيضا ما يسمح لنا بأن ننظر إلى العالم وإلى الآخرين كما يُنظر إلينا نحن. إن ما يسميه وينيكوت "المشكلة" و"المهمة" هو فى الحقيقة شرط ضرورى لكوننا ببساطة عاملا فاعلا فى العالم الذى هو خارجنا. وكفاعلين agents فإننا ننظر وينظر إلينا معا ونحصل على المتعة والمعرفة من الاثنين. بهذه الطريقة يكون اللعب هو النظر والنظر هو اللعب : كلاهما نشاط ضرورى فى تطور الوجود فى العالم والتعلم عن العالم وهى علاقة متبادلة.

إننا نبدو - عبر طريق آخر - عند نفس السلوك البشرى متأصلين فى العوامل المعرفية والتقبلية الذاتية proprioceptor والتى تتشكل بواسطة سيرنا biographies وخبراتنا ورغباتنا وتشكلها.

> الرؤية تأتى قبل الكلمات. ينظر الطفل ويتعرف قبل أن يتمكن من الكلام. لكن هناك معنى آخر تأتى فيه الرؤية قبل الكلمات. إنها الرؤية التى تنشئ مكاننا فى العالم المحيط ، إننا نشرح هذا العالم بالكلمات ولكن الكلمات لا يمكن أن

تنفى حقيقة أنه يحيط بنا. العلاقة بين ما نرى وبين ما
نعرف ليست مستقرة أبدًا .. بعد ما يمكننا النظر سرعان ما
نكون واعين أننا أيضا يمكن أن نكون منظورا إلينا. إن عين
الآخر تتحد مع عيننا نحن لتجعل من كوننا جزءًا من العالم
المرئى أمرًا مصدقًا تمامًا.

(برجر ١٩٧٢ : ٧ - ٩)

تظل القضية هى قضية التمييز بين مثل هذا النظر الحتمى إلى شخص آخر على أنه شئ (فى الوقت نفسه الذى يُنظِر إلينا فيه على أننا أشياء) والتحديقة التملكية possessive التى تنشأ من الهياكل الهرمية للسلطة التى تجعل من الآخر other شيئًا وبهذه الطريقة تقلل من قوتها الفاعلة agency.

يواجه الراقص - كالحال مع كل أشكال المسرح - بنفس السؤال : كيف أعرض العالم على الناس، ما الذى أريد أن يراه الناس عن طريق جسدى؟ يصعد الراقص والممثل والمؤدى على خشبة المسرح لكى ينظر الناس إليهم من أجل مجموعة معينة من الأغراض. أحد هذه الأغراض هو ليكون الفن جسرًا (انظر ويليامز PT:R، ص ٢٣٩) بيننا وبين العالم، بين حقيقتنا الداخلية والخارجية. يقوم الفنى بنفس الوظيفة مثل النظر واللعب فى تطورنا المعرفى وذلك المتعلق بخبرتنا. الذى ينتج عن هذا عند برجر ووينيكوت هو أن "الفجوة" لا يجب أن نصفها ببساطة على أنها فجوة سلبية بل أن فهم هذه الفجوة والتعامل معها هو

ما يُميزنا كآدميين. إنها فجوة أخلاقية وخَلاقه تساعد فى دفعنا وتحفيزنا وتطويرنا.

إن المسارح بصرية وفيزيقية وصوتية بنفس القدر. لذلك عندما نشاهد أى نوع من المسرح هل نحن ننظر أم نحدِّق ؟ أم أن الامر هو الاثنان حتمًا ؟ ليس كل النظر تحديقا لكن كل النظر يحمل درجة من التحديق ، إنه يحمل درجة مما هو جنسى ، من الرغبة كذلك يحمل بعدًا حتميًا اجتماعيًا وثقافيًا ومتكيفًا من الناحية السياسية. إذا تم النظر إلى أى رقص أو أى فعل آخر على خشبة المسرح على أنه مجرد فعل تحديق فهذا إذن يختزل الأهمية الطبيعية للنظر إلى مجرد تشيئ objectification . فهو يقلل من فعل المسرح act of theatre بصفته تأكيدًا للهوية حيث إننا نتعاطف مع السلوك الإنسانى عند (إعادة) تقديمه أمامنا بصفته فعلا حقيقيًا فى حياتنا فى هذه اللحظة المسرحية.

كيف نميِّز بين التحديق المؤسس على التشيئ والعدوان aggression والمتعة الضرورية لأن ننظر / أن ينظر إلينا ؟ إذا رجعنا إلى *Kontakthof* لبينا بوش (طبعة ١٩٩٨) نرى مجموعة من الراقصين الاجتماعيين غير المحترفين يرغبون فى استعراض أنفسهم على خشبة مسرح جديد تماما كما كانوا يفعلون فى رقصهم اليومى من أجل المتعة. إنه شئ معذِّب أن يعرضوا أنفسهم بهذا الشكل لكنهم يأتون إلى البروفة لكى يفعلوا ذلك.

إن أهمية "نظرية الجسد" و"نظرية التحديق" فى العقود الحديثة تكمن فى فضح ومساعدتنا فى فرض الإدراكات (الجنسية وتلك المتعلقة بوسائل الإعلان والأيديولوجية) والتى - بهذه الطريقة - "تبنى" construct الجسد اجتماعيا وثقافيا ومواقفنا إزاء هذا الجسد.

إن المناقشة التى بدأت برقص المايم قد أخذتنا خارج نطاق رقص المايم نفسه كشكل من أشكال المسرح (الجسدى) إلى الجذور الأعمق للصفة الفيزيقية والنفسية للإنسان وتأثيرها على بعضها البعض، تلك المبادئ الأخرى التى تكمن فى قلب كل المسارح الجسدية. إن الرقص كشكل - أساسًا بدون كلمات - يدفع بالصفة البصرية للمسرح الجسدى والطرق التى يمكن النظر بها إلى الجسد على المسرح إلى مقدمة الصورة .

تدمير الذات والبقاء self-destruction and survival

عملى يتكون من إحساسى بعدم الأمان، شعورى بعدم الكفاية .. " فى بعض الجوانب تعبر عروض فرانكو ب Franko B عن نزعة إلى تدمير الذات يشاركه فيها الكثيرون". العرض يتعلق بالبقاء survival وما أفعله فى الأداء يجعلنى أشعر أنى حر حرية كاملة".

(جون دانيل John Daniel (١٩٩٨ : ١٥) "العواء طلبا للدم"، *المسرح الشامل* ٩ (٤))

إننا نرى تأثير هذه الخاصية البصرية فى المسارح الجسدية بطرق أكثر وحشية وفجاجة عندما ندرس الجانب الطليعى فى فن الأداء / الحى. سنفحص هذا من خلال دراسات حالة مصغرة توضح التطرف الحديث فى الجسد المسرحى.

يقدم شاتك Shattuck التواريخ من ١٨٨٥ إلى ١٩١٨ على أنها تمثل المعتقدات والممارسات التى تحدد الطليعة (شاتك ١٩٦٨ : ٣١) وسنستخدم بعض الأمثلة من الأعمال والأفكار من هذه الفترة الزمنية. لكن باستثناء فترة محددة من الفن الأوربى فإن فكرة "الطليعة" دائمًا معنا. الايقاع والدافع إلى الرفض الخلّاق الذى ينتج أعمالا جديدة من الحالة الراهنة قد يصبح هو نفسه إن عاجلا أو آجلا التقليد الجديد. بهذا المعنى غالبا ما تكون الطليعة هى الاثنان - نزعة إلى الجديد وضحية للتغيرات التى تحدثها. ومن هنا ينشأ الميل نحو الرغبة الدائمة فى الجديد والتى يمكن أن تصبح أكثر قليلا من الركوب اللحظى لموجة الزى السائد أو الموضه الأخيرة فى الفنون والأفكار . كيف إذن نميِّز الجديد ذا الثقل الحقيقى من الجديد الأجوف الذى يسير وراء الموضة ؟

مثل هذا التوتر لا يبدو أنه كان موضع خلاف فى نهاية القرن التاسع عشر عندما كانت الرغبة فى إعادة صنع الفن والعالم كرفض للرأسمالية البورجوازية الصناعية هى الروح الراديكالية السائدة. هكذا يصف شاتك الطليعة من خلال أربع صفات تمثل هذا الرفض (انظر شاتك ١٩٦٨ : ٣١ - ٣٧) :

- عبادة الطفولة أو إظهار ورؤية العالم من خلال نظر الطفل.

- فكاهة السخرية والعبث والمفارقة والسريالى لكى نصف العالم كما هو بالمقارنة بكيف يجب أن يكون / يمكن أن يكون.

- استخدام تقنيات الحلم لإطلاق الوعى الحالم والحدس intuitions غير المقيَّد فى اللاشعور للوصول إلى عوالم أخرى.

- إحساس بالغموض أو الالتباس فى المعنى ليس كعدم وجود معنى ولكن كتعبير عن معانٍ متعددة فى أى دال signifier.

الشئ المبهر فى النظر إلى هذه الصفات هو المدى الذى تظل فيه هذه الصفات تميز الكثير مما يعتبر راديكاليا فى الفن طوال القرن الماضى.

من الجذور عند چان چاك روسو Jean - Jacques Rousseau وفى التصورات المثالية الرومانسية عن الطفل وعن الطبيعة وأيضًا من فكرة فاجنر Wagner عن الـ *Gesamtkunstwerk* (العمل الفنى الشامل) نرى بدائل متداخلة من المسارح تأخذ من مثل هذه الجذور والصفات : ممارسات المسرح والأداء التى لا تزال تعمل بنفس الاستجابات الاحشائية visceral للجسد وضد قيم المجتمع البرجوازى السائدة. هذه الاستجابات نفسها تتسم عادة بعدمية nihilismمكشوفة أو مخفية تفرّق بين مثل هذه الحركات الحديثة وبين تلك التى تنتمى إلى فترات أبكر : ربما تكون صفة خامسة سنجدها خلال هذا القسم .

تدمير مسرح الوقت الحاضر Destroying the theatre of the present

لم يكن من الممكن تحقيق مسرح (كريج Craig) حتى يتحطم الكابوس الضخم للمسرح الحاضر تاركا أرضًا خالية.

إيزادورا دنكان Isadora Duncan (١٩١١) مقتطف فى كريستوفر إينز Christopher Innes (١٩٨٣ : ٤) إدوارد جوردون كريج (مطبعة جامعة كيمبريدج).

أوبو ملكا Ubu Roi (جارى Jarry، ١٨٩٦)

يقدم شاتك (١٩٦٨ : ٢٠٦ - ٩) وصفًا يقشعر له البدن للعرض الأول لمسرحية *أوبو ملكا* فى ١٨٩٦ . يعطى هذا التقرير إحساسًا رائعًا بالطابع الجسدى الصرف لإبداع جارى وجمييه Gémier المسرحى ، لكن ما تم إبداعه هو طفل حجمه أكبر من حجم الأطفال يقذف بنوبات من الغضب فى هيئة شخص بالغ. من استمتاعه بالفحش obscenity مرورًا بالفكاهة المرتبطة بالبراز لفرشاة تواليت مغطاة بالبراز إلى عنف شخص صغير السن ينزع أجنحة الذباب نرى نقيض الطفل الذى ينظر إليه نظرة مثالية. بل إننا نرى الشخص البالغ الذى لم يحل بعد العلاقة بين العالمين الموضوعى والذاتى والذى - بلغة وينيكوت - لا يزال يرى العالم على انه الثدى الذى يرضع منه ليس فقط الطفل داخل الشخص البالغ بل الرضيع داخل الطفل. إن *أوبو* هى نسخه مسرحية من *Pour Fêter le*

béblé لهنرى روسو Henri Rousseau، ١٩٠٣ . (شاتك ١٩٦٨ : اللوحه ٩) لكنها مقدمة بلغة الجروتسك grotesque . عند النظر إليها من منظور زمننا اليوم هذه سخرية من "الروح الجديدة" للتجديد innovation عند أبولينير Apollinaire . إن ما لا يمكن تدميره قد تحول إلى عالم أحلام "يوتوبيا" أبو المشوهة. الصيغة الفيزيقية كثيرًا ما تكتسح الكلمات لكن الاثنين ضروريان لفهم عدمية چارى وهروبه من الواقع escapism.

إن الحركات المتشنجة التى يستخدمها جمييوه فيما يتعلق بشخصية أوبو الفيزيقية يمكن تشبيهها بحركات عرائس الماريونيت marionette هنا لكى تصبح سخرية من الجنس البشرى باختزال الشكل figure إلى نقص طفولى فى السيطرة. إنه رفض بطريقته الخاصة للجسد الإنسانى الذى يجب أن تحل محله عروسة ماريونيت أو أن بخبره على أن يكون حالة ترانسندنتالية transcendent تقريبًا لتتناسب مع مثال جمالى - روحى ما.

> إن كل حركة سيكون لها مركز جاذبية. يكفى أن نوجه هذه النقطة الحاسمة إلى داخل الشكل figure : إن الأطراف limbs التى تعمل كشئ ليس أكثر من بندول الساعه، الذى يتأرجح بحريه سوف تتبع الحركه بطريقتها هى "طريقة الأطراف" .. أن فى كل مرة يتحرك مركز الجاذبية فى خط مستقيم تبدأ الأطراف فى وصف منحنى curve : نوع من

الحركة الإيقاعية يماثل الرقص .. لقد تجرأ وخاطر بأن
عروسة الماريونيت .. يمكنها أن تؤدى رقصة لا يمكن له
ولا لأى راقص بارع أن يضاهيها .. مثل هذا الشكل
figure لا يمكنه أبدًا أن يتأثر .. هذه الدمى تمتلك فضيلة
أنها محصنة ضد قوى الجاذبية . إنها لا تعرف شيئًا عن
جمود المادة ، هذه الصفة التى تتعارض - قبل أى شئ -
تعارضا جذريا مع الرقص.

(فون كليست ١٨١٠/١٩٧٢ : ٢٢ - ٢٤)

هذه هى محاولة التغلب على الجاذبية وهى طموح كل من راقص الباليه والراقص الحديث وهى معركة يبدو أنها مطلوبة بواسطة جماليات الشكل الفنى والمتفرج الخالص purist. هذا التقليل من شأن الراقص أو الممثل يستمر فى محاولات آبيا أن يعيد توزيع الأدوار على الممثل معطيا إياه دورًا أقل فى الميزانسين الشامل. جاء فى كتاب *وضع أوبرا فاجنر على المسرح* (١٨٩٥) :

الموسيقى يجب أن تحكم جميع العناصر الداخلة فى العرض
وتجمُّعها طبقًا لضرورات الفعل الدرامى .. التدريب على
أداء الكلمات وعلى الموسيقى الصرفة يجب أن يكمله
التدريب على "إرخاء القبضة" coosening up ... هذا

الهدف هو التخلى renunciation . يجب على الممثل أن يتخلى عن نفسه تماما لكى يصبح موسيقيا بشكل صارم.

(بابيه وبابلت Babiet & Bablet ١٩٨٢ : ٢٣- ٣٧)

أوكريج:

التمثيل ليس فنا . وعليه فمن الخطأ أن نتحدث عن الممثل كفنان .. الفن يصل فقط بالتخطيط .. يمكننا أن نعمل فقط بتلك المواد التى نستطيع أن نحسبها calculate .. كمادة للمسرح هو لا فائدة منه. فى المسرح الحديث وبسبب استخدام أجساد الرجال والنساء كمادة للمسرح وكلها تقدم بشكل عرضى accidental فكلها تكون تحت رحمة رياح عاطفة الممثل .. يجب البدء فى استبعاد فكرة تمثيل الشخصية impersonation من المسرح، فكرة إعادة تقديم الطبيعة هذه لأنه طالما كان تمثيل الشخصية فى المسرح فلن يصبح المسرح حرًا .. استغنوا عن الممثل .. لن يكون هناك بعد ذلك شكل حى يربكنا فى الربط بين الواقع والفن .. يجب على الممثل أن يذهب ويأتى مكانه الشكل الجماد الذى يمكننا أن نسميه السوبر ماريونيت .. ubër - marionette ... إن السوبر ماريونيت لن ينافس الحياة بل سيذهب فيما وراءها.

(كريج ١٩٨٠ : ٥٤ – ٨٤)

فى نهاية هذا المقال (الممثل والسوبر ماريونيت، ١٩٠٧) يزعم كريج أن "مرة أخرى سيكون هناك "مسرح" حيث "(سوف) يحتفل بالخلق.. ويتم تحويل الوساطة intercession إلى الموت" (المرجع نفسه : ٩٤) يبدو أن هذه حياة ترانسندانتلية وبطبيعتها على خلاف مع مادية الحياة الإنسانية. هكذا مرة ثانية يأتى عدم الثقة بالجسد المادى فى المسرح. نحن نرى فى المسرح الطليعى جسدًا ينبغى أن نستغنى عنه ونحوله إما فى الممثل وإما فى صورة يثيرها الممثل الذى يستخدم تقنيات الجسد.

Erlwachen الاستيقاظ (سترام ، ١٩١٥).

هى : (تطبق بيديها معا وتهمس ناظرة إلى أعلى إليه) زوج ١

هو : (يربت على شعرها ويدع يده تستقر على رأسها برفق . سعيدا)

زوجة ١ (ينطفئ الوهج الأحمر الأخير . تظلم الدنيا بالخارج . ضباب المساء الرقيق يدخل من الفجوة بالحائط ويجعل الغرفة معتمة. يتألق النجم starبريقا . هو وهى يستديران ببطء وينظران - كل منهما يتأبط ذراع الآخر - إلى أعلى إلى النجم فى عناق حميم)

(ريتشى Ritchie وجارتن Garten ١٩٨٠ : ٤٨)

بعد كلمتين نراه "السوبرمان" عند نيتشه يأخذ (ها) (العذراء إلى عالم جديد يمثل النجم ، قصة رمزية allegory يتم تمثيلها بلغة بصرية جسدية تمثل رفضا

لمادية الجنس . المعنى المتضمن هو أن هذا المسرح يتطلب طريقة مؤسلبة أو فيزيقية بدرجة كبيرة فى كل من التمثيل والسينوغرافيا لكى يبيِّن ترك ما هو يومى مبتذل جانبا . بالنسبة لأوبو Ubo هذا هروب إلى أرض الأحلام بينما هو بالنسبة له ولها طيران إلى العالم.

إن هدفنا هنا ليس أن نحط من قيمة الممارسين مثل آبيا وكريج أو نشوه سمعتهما. إن بعض آرائهما وممارساتهما مهم لكى نمد فهمنا لإمكانيات الفيزيقى فى المسرح خاصة من خلال الجسد المرن والسينوغرافيا والمكان والإيقاع. لكنها تعكس أيضًا تناقضات فى الاتجاهات إزاء الجسد ومكانه فى العالم أى رفضًا للتوترات الخلاقة التى تكمن فى الفجوة التى يعرِّفها وينيكوت وبرجر فى صالح إغراءات seductions بصفتها بضاعة روحيه. إنها هنا تُعرض على انها منفصلة عن الواقع المضطرب الجنسى، أو الجسد كبضاعة مادية تقدّم على أنها قد أسئ "إليها abused ومكسرة broken ومشوهة.

بالإضافة إلى ذلك نحن لا نسعى لرفض الطليعة avant gardes لذاتها ولكن لنعلن عن حذر ضرورى بشأن الطرق الرومانسية والمعنوية التى تمثلها هذه المشروعات أيضا ونتادى بنقد شريف وتهكم على غطرسة ونفاق وضيق أفق المجتمع البورجوازى وقيمه. إن الحذر ضرورى عندما نتعرف على رفض كل من الجسد المسرحى للممثل / الراقص - لكى يتم الاستغناء عنه بصفته غير كامل أو عاجز عن تقديم فنى ترانسندنتالى - وما يمثله الجسد المسرحى فى علاقته بدوره كجسر بين العالمين الحقيقى والمدرك .

هذه النظرة المتناقضة إلى الجسد، الرغبة فى ان نجعل الجمهور يخضع والتحدى السياسى الذى لا يزال إغواءً مسرحيًا يمكن أن نراها فى مثالين من أعمال الطليعة فى المسرح الحى The Living Theatre.

مزيد من التعريفات Further definitions

لكى يعيد بعض التعريفات يعرِّف جولدبرج Goldberg "الأداء" performance بأنه "طريقة لكى نبعث للحياة الأفكار الشكلية formal والمفاهيمية conceptual التى يتأسس عليها صنع الفن (جولدبرج ١٩٧٩ : ٦) ، إن الحاجة إلى تفعيل التعريفات التى لا تزال صالحة تجد مثالا لها فى مقال عن المجلة النقدية القومية للفن الحى The National Review of Live Art (NRLA) فى جلاسجو فى ٢٠٠٦ (ماكس بريور Max prior 2006 ب : ٢٠ - ٢١). توصف الـ NRLA بأنها "الفن الحى" فى كل تجلياته" وهى تحتضن ممارسات عن أفعال الأداء وصناعة السينما والتجهيزات والعروض التى تتداخل فيها الوسائط الفنية والمسرح والرقص وعروض الصور المتحركة على الشاشة.

وهكذا ولنعيد الفارق المشار إليه سريعا بأعلى نقول إننا نرغب فى أن نفرِّق بين الأداء غير المسرحى (فى هذا الخصوص انظر ششنر ٢٠٠٢/٢٠٠٦ والذى يسمح باستخدام الاستعارات المسرحية عن "التمثيل الاجتماعى أو الطقسى" و"الأداء الاجتماعىّ أو الطقسى") والأداء المسرحى مع وضع الأخير داخل الفهم الواسع لـ "مسارح الجسدية".

فى الفصل ١ استكشفنا الفروق بين التمثيل والأداء وهنا قد نتوسع أكثر اعتمادا على وضع الفاعل actant كحدث فى حد ذاته دائم الحضور. وهكذا عندما نتكلم عن المسارح الجسدية فنحن نسمح بأن تدخل فيها ممارسات كثيرة بصفتها حقلا عريضًا لكننا أيضًا نقدم تعريفا لاهتمامنا المركزى بالتمثيل فى المسرح وهذا الأخير هو تقديم الجسد المزدوج للممثل والشخصية والأداء فى المسرح حيث يقدِّم لنا الجسد المفرد للمؤدى . بهذا المعنى نختلف مع برت ستيتس Bert States الذى يزعم أن :

إحدى طرق دراسة فينومينولوجيا الممثل هى أن نعتبره نوعا من القاص story teller والذى يكون تخصصه أنه هو القصة التى يحكيها.

(ستيتس فى زاريللى Zarilli ٢٠٠٢ : ٢٣)

هذا خلط بين الممثل والمؤدى . الاخير هو "القصة" والممثل يقص قصة شخص آخر. هكذا تضم المسارح الجسدية الفيزيقى (الجسدى) فى التمثيل والفيزيقى فى الأداء وأيضًا الفيزيقى فى المسرح.

إذن مفهوم الأداء يتضمن عددًا من الممارسات كل منها له وضع الفهم التقريبى بالنسبة للممارسين والمنظرين وهى المسرح الجسدى ومسرح الأداء والأداء البصرى وفن الأداء وبعض أشكال الرقص التى لا تتضمن شخصيات وكوميديا المونولوجست وهكذا. وغالبا ما تأتى هذه على شكل مانيفستو وعادة ما تشترك فى خصائص كثيرة فمثلا ما يسمى "مسرح الشارع" هو فى الغالب الأعم

تسلية شعبية – ليست تمثيلا ولكنها خليط من مهارات السيرك والتجهيزات وفن الأداء والإيهام، بعبارة أخرى تهجين ثرى ومثير للغضب بدرجات متفاوتة ولكنه فى جذوره يعرض تناقضات الطليعة.

المسرح الأحشائى Visceral theatre

هذه الصفة الهجينية هى إحدى خصائص المسرح الحى فى مزجة لـ "قسوة" آرتو إزاء الجسد والجمهور والحركة النشطة السياسية التى تقترب من أن يضفى عليها الطابع الرومانسى والتمسرح theatricality الذى يتحدى مواضعات conventions خشبة المسرح التقليدية.

السجن The Brig (*المسرح الحى، ١٩٦٣*)

السجن فى بعض النواحى قطعة مسرحية مؤسسة على نص يستخدم ممثلين. والمسرحية – وتدور أحداثها فى سجن للبحرية – تبيِّن سجن ومعاملة النزلاء من جنود البحرية – المسرحية نوع من الاحتجاج على سوء المعاملة ومجاز يعبر عن مجتمعنا. لكن الكلمات هنا ثانوية. إن الطابع المادى الطاغى على العرض هو موضع الإثارة. والعرض – بالطريقة التى يتناول بها الممثلون أدوار الحراس والنزلاء – يصبح تقريبا وضع تجارب فى التحكم فى الطاعة والإيحاء النفسى التى قام بها ميلجرام Milgram فى ١٩٦١ وزيمباردو Zimbardo فى ١٩٧١ على خشبة المسرح.

عند مشاهدتنا للمسرحية يبدو أننا نرى الممثلين الذين يلعبون أدوار الحراس يتجاوزون التمثيل و"يصبحون هؤلاء الحراس بالطريقة التى يعاملون بها

"السجناء" بقسوة، المسرحية تأخذ الأفكار المفاهيمية لآرتو وتضعها فى شكل من الواقعية المتطرفة المكثفة والأحشائية visceral، ليست واقعية الشخصية النفسية ولكن الشخصية المادية التى تثير مشاعر الامتعاض التى تسعى إليها الفرقة المسرحية. إننا ننساق driven لنرى إهانة الإنسان والتحكم فيه عن طريق الطابع الجسدى الأحشائى للتمثيل وتصبح السينوغرافيا البسيطة منصة للتمثيل الذى يكتسح الجمهور، يظل الأمر تمثيلا أكثر منه أداء ولكن مع تصوير الشخصيات فى خطوط عريضة فقط.

بروميثيوس فى القصر الشتوى Prometheus at the Winter Palace

نحن هنا نرى شيئًا مختلفًا تمامًا. إن الطابع الأحشائى للتمثيل - الأداء يؤخذ إلى حد أبعد فالمادة المقدمة أكثر طموحًا - هو خليط من النموذج الأصلى الأسطورى لبروميثيوس وثورة ١٩١٧ وخيانة المثل العليا للثورة وصيحة ضد السجن والفاشستية من كل نوع. إلا أن النص المنشور (جريدة فنون الأداء ٥ : ٢، ١٩٨١) لا يبيِّن شيئًا عن أسلوب العَرضَ فهو يشير فقط إلى بعض سطور النص والشخصيات التاريخية والأحداث التى تمت تغطيتها والخطوط العريضة لأحداث متنوعة - إنه سيناريو، النوتة الموسيقية التى ينطلق منها المؤدون - الممثلون إلى الارتجال والتحسين فى أحداث المسرحية على خشب المسرح.

عند رؤية العرض نجد أنه سيتعرض المؤدين الممثلين مربوطين إلى كراسيهم يتدلون من مشانقهم، إعادة خلق اجتياح قصر الشتاء باستخدام الجمهور

كمجموعات من البولشفيك والفوضويين إلخ وتقام الورش على خشبة المسرح لإعداد الجمهور المشارك لهذه الأحداث. وهناك استخدام العرى nudity لاستدعاء الأنماط الأصلية البشرية والأسطورية. هذا مسرح جسدى للفرجة والاشتراك المكشوف للجمهور. (أنظر الفصل ٥).

هكذا عند عرض المسرحية فى لندن فى ١٩٧٩ دعى الجمهور ليصنع الجزء الثالث من المسرحية فى الشوارع وهم يسيرون من الراوند هاوس Roundhouse إلى الاحتفال بليلة العيد على ضوء الشموع فى سجون هولوواى - بنتونفيل Holloway - Pentonville. نحن كجمهور قد تركنا مقاعدنا والمسرح فعلا لنصبح جزءًا من أى حدث مسرحى ومن حدث خارج المسرح يتداخل أحدهما فى الآخر. الإيماءات مؤسلبة وبيانية والحركة تتأرجح بين الحركة الراقصة الملحنة والمبتهجة المنتشية.

هذا هو المسرح الجسدى والجسدى فى المسرح وهو يتخطى المبنى نفسه وفى هذا الشأن يتجاوز أيضًا الأهداف الأصلية لمسرح الطليعة. لم يدع جارى أبدا جمهوره للاشتراك بأى معنى مكشوف على الرغم من أن الاثنين يغازلان العدمى nihilistic. يناقش جارى هذا بينما يثيره "المسرح الحى" بلغة فيزيقية ومرئية.

إن مفهوم آرتو عن "المشاركة فى التنفس" يمكن تطبيقه على درجات التواطؤ complicité الموجود فى المسرح جميعه لكن آرتو يسعى إلى شئ أكثر روحانية

أكثر التصاقا بالروح السلفية atavistic فى فكرته عن خضوع يترك المسرح من أجل الطقس. يظل"المسرح الحى" مسرحًا لكن - مثل آرتو - يمثل السعى نحو شكل من أشكال ما "وراء" التجربة العادية يختلف اختلافًا كبيرًا عن ذلك الذى يتخيله أبيا أو كريج أو دكرو. إنهم لا ينكرون الجسد ولا يجعلونه معبدًا لكنه يصبح أداة للمواجهة والإساءة - وهذا شئ غريب - لشكله من التطهير الأحشائى. هذا يعيدنا مرة ثانية إلى الصفة الهجينية الرئيسية للأداء المسرحى.

هذه الإساءة إلى الجسد متحدة مع العرى كحيلة مسرحية هى ما يميز أمثلتنا التالية.

ستربتيز + ١٣ قطعة متميزة وقطع أكثر تميزا ٩٧ (لاريبو La Ribot، ١٩٩٨).

استخدمت لاريبو عند ظهورها فى مهرجان لندن الدولى للمايم جسدها لتواجهنا نحن الجمهور بغريزتنا أن ننظر ورغبتنا أن نحدّق. وبوضعها إيانا فى موضع يكون فى ظروف أخرى تلصصًا فى النظر إلى من يمارسون الجنس لعبت لاريبو على ازدواجية النظر فى مواجهة التحديق التى انتهينا من تعريفها. إن ريبو تمتص absorbs وتعكس معًا نظرتنا المسرحية. إنه تبادل فيزيقى للعين عندما تنظر ريبو إلينا أثناء نظرنا إليها فى عمليات رد تبادل النظر المسرحى.

فى ستر بتيز تجلس ريبو على كرسى وكمحاكاة هزلية للاستربتيز تخلع ثوبها كما لو كانت تلقى بجلدها - بالتعرى - بأن تكون عارية ؟ عند ما تخفت الإضاءة

تتعمد اللعب بنظرنا - تحديقنا (من المستحيل أن نفصل بين هذين حيث إن الفارق يظل فى حالة شد وجذب).

فى مجموعات من *القطع المتميزة* *Distinguished Pieces* يستخدم العرى وشبه العرى كلاهما مرة ثانية لمواجهتنا بسؤال من أو ماذا ينظر، من أو ماذا يحدِّق. هنا تستدعى صور من اللوحات الزيتية المألوفة، الجسد ملفوفًا فى البلاستيك وملطخًا "بالدماء"، مرسومًا بالألوان، مكشوفا ومخفيًا ، ليس مسببًا للصدمة بشكل خاص وليس مثيرا للشهوة بشكل مكشوف. هنا نكون أقل اهتماما بالمعنى بل بالأحرى نكون مهتمين بتصوير الطريقة التى يتم بها استخدام الجسد ليس من أجل التمثيل ولكن من أجل الجسد فى حد ذاته كموقع للعرض المسرحى.

تجعل المؤدية من جسدها الشئ موضع انتباهنا وهذا مختلف تماما عن - لكنه يستند على - نفس مبدأ فنان الجمباز فهى لا تمثل شخصية بل تمثل الفنان/ الفنانه نفسها بصفتها الشئ موضع انتباهنا وخوفنا ورغبتنا. من الواضح أن عملية جعل الذات نفسها شيئًا له أهداف مختلفة فى المسارح المختلفة وقد وصلتنا من خلال طرق مختلفة لكن هذه الجذور واحدة. إن الجسد بصفته المادية يتم وضعه أمام الجمهور مرتديًا ملابس ولكنه فى حالة لا ريبو يكون الجسد العارى هو ملابسه نفسها بفضل السياق المسرحى. لكن ليس هناك أمامنا شخصية لنتعاطف معها وهى تواجهنا أو ترهبنا. إننا مجبرون مرة ثانية على أن نسأل ما هو بالضبط المسرح الجسدى ؟

إن الجسد الذى نضفى عليه الطابع المثالى سيعرض أمامنا مرة ثانية فى المثال التالى.

تاريخ موجزه A brief history

(صمت) والزيارة The Visitation

أبدع هذه القطع وأداها إرنست فيشر وهيلين سباكمان. وقد تم الإعلان عن هذه القطع - وهى متأثره بشدة بالدادا Dada ونظرية الجسد الحديثة - على أنها تحتوى على صور Images قد يرى البعض أنها سيئة. إننا نرى المسرح الذى يرغب فى استخدام الصدمة الفيزيقية والبصرية مرة ثانية ليواجهنا بما يمكن للجسد أن يمثله ولكن بلغة أكثر وحشية more brutal . إن جسد المؤدى نفسه يتحول إلى "آخر" مادى (ليس أبدًا مثل "الآخر" الذى يستدعى فى قصص دبيرو من خلال (مهارات بارو Barrault). هنا يكون المؤدى منفصلا عن جسده / جسدها نفسه وما يتم فعله فيه ,بما أن الجسد قد قطع cut وتتدلى الأشياء من أعضاء التناسل والبيض مهشم وتظهر دماء المؤدى على الملابس والملابس الداخلية فنحن لا نرى تمثيلا ولكننا نرى مرة ثانية الجسد كموقع لأدائه هو أثناء استخدامه أو إساءة استخدامه.

هذا ليس هو الجسد الذى تضفى عليه صفة المثالية بأعلى بل هو رفض الجسد نفسه بالمعنى الحرفى. من الصعب أن نفكر فى هذا الأداء بلغة التعاطف

على الرغم من أن مثل هذه الاستجابة لا تزال موجودة. إن التعاطف ظاهرة إنسانية قوية تسمح لنا بالضحك على ما يثير الشفقة والبكاء على ما هو عاطفى. إن هذا يعود بنا إلى أصداء echoes الجسد فى التقاليد الكلاسيكية والشعبية. وتماما كما نتعاطف مع جسد بروميثيوس وقد اخترقته المسامير وجسد المسيح المصلوب وهو يقدَّم على المسرح فنحن مطالبون بأن نتعاطف هنا مع الإساءة إلى الجسد بلغة حقيقية. وبما أن المسرح على قمة قريبة من العروض التمثيلية الحقيقية للصلب crucifixion فى بعض احتفالات عيد الفصح لكنها تظل مع ذلك قطعة من المسرح الجسدى أكثر منها طقسا بفضل سياق تقديمها.

أخيرًا، وحتى بصفته تجربة أحشائية خام فإن مثل هذا الأداء المسرحى يأخذ من نفس مبادئ البناء والدوال signifiers ككل الأعمال التى فحصناها فى هذا الفصل وحتى عندما نستجيب إلى اللحظة "التى نحس فيها felt بكل حيويتها يجب علينا أن لا ننسى أنه عمل فنى مبنى من العمليات والانشغالات engagements والعلامات المادية التى هى مبادئ جميع المسارح.

إلى العصر الألفى Into the millennium

فى ١٩٩٤ قدمت صحيفة *فنون الأداء* قسمًا خاصًا عن "عصور الطليعة" داعية عددًا من الممارسين والكتاب ليفكروا حول أين يمكن للطليعة أن تذهب وقد أشرف الألف عام على الانتهاء. وقد جاءت أحد أبرز الردود من آلان كابرو Allan Kaprow (انظر : *PT:R*).

اليوم بعد جيل من "التفكيكية" deconstruction في خطاب جاد حول الفنون تبدو الطليعة في نظر الكثيرين أنها في احسن الأحوال استمرار ساذج للقيم الغربية Western للنخبة "... وفي المقابل الفن والنظرية المتقدمتان اليوم هما في الأساس استعاديتان retrospective تنظران إلى الماضي لشرح أمراضنا الحالية قلقان بشكل واعٍ بالنفس أو غاضبان أو مقلدان بشكل تهكمي .. هذا يسمى ما بعد الحداثة postmodernism .. لكن النظريات هي مجرد نظريات.. هذا يسبب موقفا غير متوازن. إنه جميعه عمل يتصل بالرأس ؟ مجرد أفكار. ليست هناك تجربة حقيقية والتجربة تكمن في الجسد (وليس في الخطاب حول الجسد). إن الأفكار غير المجسَّدة هي مجرد دمى toys ذهنية.

(كابرو ١٩٩٤ : ٥١ - ٥٢)

يمكننا أن نسمي هذا "نظرية مطبقة"، "الاختراع الفيزيقي العقلي" أو الحاجة إلى الفكر المجسَّد بالإضافة إلى الفعل.

يظل الجسد في المركز – وكما في حالة "الـ feelies في رؤية ألدوس هكسلي Aldous Huxley لليوتوبيا العكسية، *العالم الجديد الشجاع*. إن الجمهور وهو جالس في المقاعد الأمامية ذات الفجوات التي يملؤها الهواء" يشعر بالحبكة.

انطبقت الشفاه المجسمة stereoscopic على بعضها ومرة
أخرى شعرت مناطق الوجه المثيرة للشهوة الجنسية لدى
الستة آلاف متفرج فى مسرح الهامبرا بالوخز الذى
يحركه الجنس.. سقط (هو) على رأسه. صوت ارتطام.
كم من وخز فى الرأس ! صعد من الجمهور عاصفة من
الآهات.

(هكسلى ١٩٣٢ – ١٩٥٥ : ١٣٥)

انتقلت أفعال الحبكة إلى الأيدى عن طريق المقابض المعدنية فى المقاعد الأمامية. لقد تم الإحساس بها عن طريق وسيط اللمس بالأيدى عندما أثيرت الحواس بشكل يدعو إلى التعاطف. نحن لا نترك المسرح بعد لنظل متيقظين فى سجن لكى نشارك فى الحدث لكننا نبقى فى مقاعدنا لكى نجعل ما يحدث لغيرنا شيئًا حقيقيًا.

هل يكون مستقبل المسرح الجسدى عن طريق طليعة فنية لا نعود فيها نعتمد على التمثيل الذى يثير "ميكانيزم الانعكاس" mirror mechanism ولكن على أداء نشعر فيه حرفيا بآلام أو أفراح شخص آخر ؟ ما الذى يحدث إذن للمهارات والاستجابات الفيزيقية والتى هى تجليات للطرق الكثيرة التى لا تزال متأصلة فى جذور جميع المسارح : التعاطف والتعرف والمحاكاة واللعب، الاستجابات

الفسيولوجية - النفسية - العاطفية - الحسية من الجسد البشرى إلى الجسد البشرى ؟

خاتمة

حاولنا تتبع ما نرى أنه الجذور والطرق والظروف التى تكوّن الأساس لما هو جسدى فى المسارح - فى المسارح الجسدية. إننا لا نقدم تعريفات مغلقة أو مفتوحة لكننا قصدنا إلى أن نقدم أطرًا مرجعية وقراءات يمكن عن طريقها فهم هذه الممارسات والعمليات، دعوة لا أدرية agnostic إلا أنها عاطفية (هادئة) لفهم ماذا كانت عليه هذه المسارح وما هى الآن وماذا يمكنها أن تصبح عليه.

إننا لا نرى المسرح الجسدى على أنه "مواجهة للمسرح" إلا فى حدود ما تواجه المسارح وتستخدم خشبة المسرح كفضاء، نراه بالأحرى على أنه أشكال معينة من اللعب المتعاطف والمحاكى يقرأها ويفهمها ويكملها الجمهور كصور images . من هذه السوابق سيأتى فحص للأعمال المعاصرة فى الفصل ٣ . المزيد من البحث فى قضية الدور المتكامل والنشط للجمهور سيأتى فى الفصل٥ .

> عندما اخترعت أشعة x ثار حياء الفيكتوريين الأواخر من فكرة القدره على رؤية ما تحت الملابس الداخلية للسيدات .. اليوم تكنولوجيا التصوير شئ عادى وأصبح ما بداخلنا منظرًا يتعلق بالأرقام . نحن أجساد زجاجية، كائنات شفافة لا تستطيع أن تخفى شيئًا. ماذا يفعل ذلك بإحساسنا بأنفسنا .. ماذا يفعل ذلك بتخيلاتنا ؟
> لين جاردنار Lyn Gardner (٢٠٠٧) مراجعة "الجسد الزجاجى" "Glassbody"، الجارديان ، ١٣ مارس).

الفصل الثالث

ممارسات معاصرة contemporary practices

التنقل معا كسرب من طائر الزرزور .

تحدث الناس عن تصميم الرقص لكنه لم يكن مدوّنا كرقصات. بدلاً من هذا تعلم الممثلون جسديا من خلال حالات الارتجال التى لا عدد لها أن ينتقلوا كسرب من طائر الزرزور. لقد تعلموا أن يغطسوا وأن ينعطفوا ووجدوا فى ذلك متعة خيالية. تطلب هذا نظامًا جسديا ضخمًا وقد عملوا بجد بأقصى ما يستطيعون كل يوم. إن نظام الجسد والصوت هذا هو الشئ الرئيسى فى أعمالى.

سيمون ماكبرنى Simon McBurney عن إخراج *شارع من التماسيح*، فى ج. جياناشى G.Giannachi و م. لكهرست (محررين) (١٩٩٩ : ٧٤) "عن الإخراج"، فابر و فابر (. Faber & Faber)

بعض التحذيرات حول الكتابة للمسرح. some waruings on writing theatre

يحاول هذا الفصل أن يرسم خريطة لعدد من المجازات tropes عن الممارسات الغربية المعاصرة للمسرح الجسدى. لقد استخدمنا هذا المصطلح التحليلى من قبل (فى الفصل٢) ويهمنا أن نعيد القول إن "المجاز" يمكن تعريفه

بأنه طريقة للتعرف على صفات للشكل qualities of form تتكرر ويرجع إليها بانتظام حتى إنه يمكن اقتراح بعض الأنماط المرنة التى تبدو موجودة داخل وبين مجموعات مختلفة من الأعمال. يبدو لنا مصطلح "مجاز" أكثر اتساعًا من لفظ "فئة" categoryوأكثر انفتاحا بكثير من لفظ "تعريف". من المهم أن نعترف بالطبيعة التخطيطية schematicوالمسامية porous "القدرة على النفاذ إليها" للفظ مجاز بالطريقة التى نستخدم فيها المصطلح.

فى هذا التقرير واجهنا بانتظام مشكلات وأوجه قصور فى استراتيجيات وصف ورسم الممارسات الجسدية التى هى موضوع هذا الكتاب. يجب أن يكون واضحا الآن أننا نشعر بأن ليس هناك انغلاقا أو حلا لهذه الأحوال بل نشعر باستعداد غير سهل لأن نتعايش مع مثل هذه الفوضى وعدم اليقين. بأخذنا هذا الفصل أكثر من غيره من الفصول إلى المنطقة المراوغة وهى كيف نكتب عن الأداء، كيف ننقل عن طريق الكلمات فى صفحة من الصفحات محاولة ما لتقديم خلاصة دقيقة لعمل الفنان أو الفرقة. ربما نرغب فى هذه اللحظة فى تأمل هذه الصعوبات.

الدقة

١- حالة كون الشئ دقيقا، الإحكام ، الصحة correctness ، M. 17

٢- درجة النقاء فى الحجم أو المواصفات حسب مدى مطابقة شئ ما لمقياس ما أو لقيمة حقيقية : قارن بـ الضبط precision - n. 2 c. mzo

(قاموس اكسفورد الأقصر للإنجليزية، ١٩٩٧)

كم تكون مثل هذه التقارير "دقيقة" مهما بحثنا فيها ولاحظناها بجهد كبير وبمثابرة ؟ إن الدقة والحقيقة هما هدفان مراوغان وزلقان slippery في سياق الكتابة عن الأداء فهما يثيران أسئلة مزعجة عن الملكية ownership والمنظور perspective ووجهة النظر المفردة أو وجهات النظر الجمع والأطر الزمنية. وأيضا - ربما - مع الظرف adverb عن about كما في "الكتابة عن الأداء" "writing about performance عن" يمكن أن تعنى إما either ومعا together، معنى الوصول إلى قلب - مركز - موضوعك أو - وهذا أكثر إفادة - قد تكون بمعنى "حول وعن" " round and about" أى يلتف حول شئ skirting، يدور حول circling، يقترب من ويبتعد عن.

"عن" "حول" كما فى "هى حول هذا المكان" . هى ليست هنا (فى المنتصف، بجانبى) لكنها فى مكان ما بالقرب منى in the vicinity، هذا النوع من "حول" وليس "إنه حول *هذا*". سيحتضن هذا الفصل روحا من "غير المباشرة" round about ness و"القرب" aroundness و"من خلال" throughness فى محاولاتنا لأن نكتب ممارسات المسارح الجسدية المعاصرة.

وهناك صعوبات أخرى أيضا يبدو أنها تثير أسئلة مزعجة عن "الخبرة" expertise - خبرة الكاتب فى علاقتها بخبرة هؤلاء الذى يكتب عنهم. نقطة الالتقاء ، طبيعة المحادثة - أو الاصطدام - بين خبرات مختلفة. هنا تصر أسئلة نظرية المعرفة epistemology على أن تؤخذ فى الاعتبار. ما هو النوع من *المعرفة* knowing الممكن (عن) أداء ما أو عرض ما، عن فرقة مسرحية ما وعن

ممارساتها ؟ كيف تحدث المعرفة التى نسعى إليها ؟ كيف تستطيع أدوات الكاتب الأكاديمى التحليلية أن تساعد - أو تعوق - المعرفة بالعمل المسرحى والممارسة والأداء ؟ هذه المصاعب تتضمن أيضًا أسئلة وتعقيدات complications حول دور الحدس intuition : فهم وظيفة وطبيعة الحدس فى عملية صنع المسرح وفى الطرق التى لا حصر لها التى يستجيب لها الكتاب والمعلقون - كمؤلفى هذا الكتاب - بطريقة حدسية للمادة التى أمامهم.

إلا أن من المهم أن لا نبالغ فى التماس العذر أو فى الدفاع عن هذه المصاعب. إن أى تعبير عن فوضى أو احتمالات أو حالات عدم اليقين وهذا الفشل فى معرفة كل شئ له صدى إيجابى بشكل ما وصادق فى صنع التجربة المعاشة للمسارح الجسدية المبتكرة فى الحقيقة مع إنشاء أى مسرح. فى أغلب الأحيان إن حكاية كيف تم صنع وأداء قطعة معينة توحى باتجاه خطى linearity واثق ومتصل بحذف - كلما كان ذلك مناسبًا - ولكن غالبا ما يحذف فعلا - تجارب منسية من المصادفة والحدس : الشجارات والمنازعات وتقطيب الجبين والإرهاق والسأم والأخطاء والاخفاقات وسوء الفهم وانهيار التركيز التى يتم رشها airbinshed - مثل بعض الصور الفوتوغرافية للمكتب السياسى السوفيتى فى خمسينيات - القرن العشرين - بواسطة تاريخ الأداء فى أوراق مؤتمرات لا حصر لها وفى محاضرات للطلبة ومقالات وكتب مثل هذا الكتاب.

نقدم فيما يلى عددا من دراسات الحالة والتى تقع فى إطار الممارسات هذا والتى نعتبرها مسارح جسدية. إن المجموعة الأولى من الممارسات والتى تقترح

مجازا للمسارح الجسدية هى تلك التى تزعم، أو التى تُنسب إليها صلة شكلية formal أو بلاغية" بالرقص. إن الدراسات الأربع الثانية متجمعة تحت العنوان الذى اخترنا أن نسميه "القصة المتجسدة". هذه الأمثلة الثمانية للمسارح الجسدية معًا تعبر عن الأشكال والاستراتيجيات الدراماتورجية التى تمتد إلى مجازات أخرى لا نفحصها هنا. المسرح بكل فخر هو شكل فنى مهجَّن لكنه ليس كذلك بشكل أكبر مما هو فيه فى ممارسات الأداء المسرحى الجسدى المرئى المعاصر. هذه الدراسات الثمانى - بكل وضوح - ليست بأى معنى من المعانى ممثلة من ناحية الشكل لعالم المسارح الجسدية باكمله كما أنها لا تتفق مع فكرة ما عن الانتشار الجغرافى أو الثقافى. إن الممارسين الذين نقدمهم هنا لهم قواعدهم فى ألمانيا والمملكة المتحدة وفرنسا وأمريكا الشمالية وإيطاليا ولكن كل هذه الفرق المسرحية هى بالتأكيد عالمية فى كل من تكوينها composition "ورسالتها الثقافية". وكما لاحظنا فى فصل سابق فإن جزءًا من الصفة الهجينية للمسارح الجسدية المعاصرة تكمن فى الطابع الكوزموبوليتانى والمتعدد الثقافات للأبطال الرئيسين وفى تطلعاتهم.

المسرح فى مسرح الرقص، الرقص فى المسارح الجسدية

Theatre in dance Theatre, dance in physicul Theatres

البحث عن الواقع ... لم يعد هنا خف راقصة الباليه

(رينهيلد هوفمان Rainhild Hoffman فى برجسوهن Bergiohn and Partch Bergsohn وبارتس برجسوهن ١٩٩٧).

عندما نعمل فى قطعة ما يأتى شئ من الجانب، شئ هام بالنسبة لك (بينابوش فى برجسوهن وبارش - برجسوهن، ١٩٩٧).

الشئ هو الشئ The Thing is the thing

(إتشلز ٢٠٠٥ ب)

من الصعب تقريبًا أن نحدد ونرسم مسرح الرقص كموضوع لكتابنا *المسارح الجسدية*. من الناحية التاريخية نستطيع أن نتعرف على نسب lineage يعود إلى tanztheater و ausdruckstanz الألمانيين (رقص تعبيرى) expressionist . الاثنان كلاهما لهما جذور فى ألمانيا بين الحربين العالميتين وبالتالى لهما علاقة بهتلر والنازية وهو ارتباط كان على طرف من الأطراف مرفوضا بشرف وبشكل بطولى وعلى طرف آخر متواطئ بشكل يكتنفه الغموض فى الرحلة الكارثية نحو الهولوكست Holocaust. (انظر كانت Kant وكارينا Karina ٢٠٠٣).

ليس مهمة هذا الفصل أن يتتبع ويبحث فى جذور وطرق مسرح الرقص المعاصر لكنها فقط أن تلاحظ أن بينما للباليه حبل سرى جينى مع روسيا فى القرن التاسع عشر و*الرقص الحديث* مع أمريكا فيما بعد الحرب العالمية الثانية فإن الآثار القديمة العميقة لمسرح الرقص الغربى يقودنا إلى tanztheater لمارى ويجمان Marie Wigman ورودولف لابان Rudolf Laban وكيرت جوس Kurt

Joosفى أوائل القرن العشرين و - بعد عقود عديدة - إلى ممارسة بينا بوش بالغة التأثير ومسرح وبرتال للرقص Wuppertal Dance Theatre. فحتى الموجة الحديثة الجديدة لمسرح الرقص أو ربما نسميه بشكل مناسب أكثر رقص *الأداء* (والذى نعود إليه بأسفل). إن الصيغة الدائمة لمسرح الرقص الغربى كانت تتميز بشكل ثابت لا يمحى بالظروف الثقافية - أبنية الشعور - أنها حملت طابع وتشكلت وتغذت بتجربة الفاشية والحرب والدمار الشامل والمذابح التى لا نظير لها والهولوكوست والدياسبورا Diaspora [1] فى منتصف القرن العشرين.

إن مسرح الرقص الأوربى فى القرن العشرين يتحدى سيطرة الرقص كحركة مشفرة ومؤداة بشكل فنى ومتدفقة وبلا كلمات - هنا تتحد كل من المادة الفنية (والتفاهة القصصية narrative banality) للباليه والشكلية الجمالية aesthetic formalism للرقص (الرقصات) الحديث فى المسرح، والفن الحى والأداء والتجهيزات والأغانى. هنا - على الأقل فى البداية - الرقص هو الكفاح لإيجاد حوار مع تقاليد المسرح - وبصفة خاصة مبادئ المسرح البريختى - لكن هذه المحادثة تصبح بعد ذلك مركزة فى اتجاه الأطر التى تنشغل أكثر بالممارسات الفنية (البصرية) المعاصرة عن تقنيات الدراما والمسرح. هنا يحدث تدمير للاحتفال بالشكل والجماليات مما يفسح الطريق إلى الآراء التى عبرت عنها بينا بوش ولويد نيوسن Lloyd Newson وكثير من أتباعهما فى مسرح الرقص : "لا يهمنى كيف يتحرك الناس لكن ما الذى يحركهم" (بينا بوش فى برجسوهن

١- الشتات اليهودى "المترجم".

وبارتس - برجسوهن ١٩٩٧). هنا، فى منطقة مسرح الرقص الأكثر احتمالا أن نقابل بعضًا من ما يلى :

- تعبيرًا جسديا عن الآراء السياسية الشخصية.
- مسرحا للوجود الجسدى.
- طرقا للتحرك تنتمى إلى شخصية المؤدين.
- احتفالا مكشوفًا بالرسالة السياسية.
- انشغالات أخلاقية.
- وقتًا حقيقيًا وتعبا حقيقيا وإرهاقًا حقيقيًا.
- أبنية تحاول التعامل مع الواقعى.
- غزلا عابثًا مع المهارة الفنية وتفكيكًا لها.
- السأم من واحتقار السؤال : "هل هذا رقص أم مسرح؟"
- "هذا الرقص ينتمى إلى العالم والعالم ينتمى إلى كل شخص (فيست Vuyst ١٩٨٨).
- الأداء كمركب فسيفسائى من الحركة والصوت.

• المؤدى - الراقص بصفته مؤلفا - خالقا.

• لعب الرقة والعنف.

• الإيماءات وقد أعيد ترتيبها وزيد من حدتها ووضعت فوق بعضها البعض فى طبقات وغالبا ما زيد من سرعتها (كيرناندر Kiernander ١٩٩٥ : ١٠)

سندرس فيما يلى عناصر من العمل الأيقونى لبينابوش ولويد نيوسن لكى نبين عن طريق المثل عددًا من الملامح الأكثر تكرارًا لممارساتها والتى يبدو أنها تنطق بلسان كثير من مسارح الرقص والمسارح الجسدية فى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين. وسندرس بدقة بعض الصفات الشكلية وتلك المتعلقة أكثر بالخطاب discursiveلأعمال ليز آجيسى Lizz Aggissوجيروم Jerome Bel لنوضح نطاقًا من الانحرافات والنتائج التى تختلف عن الممارسات التى تبدو أنها تمثل اتجاه بوش.

بينا بوش ومسرح وبرتال للرقص. Pina Bausch and Wvppertal Dance Theatre

من المستحيل أن لا نبالغ فى تقدير تأثير بينا بوش ليس فقط على ممارسات مسرح الرقص / الرقص dance / dance ولكن أيضًا عبر المشهد الطبيعى العامل للمسارح البصرية / الجسدية والأداء المعاصر. وبينما لا يكون من المدهش أن تصمما للرقص مثل لويد نيوسن يستدعى تأثير بوش أثناء سنوات ظهور DV8 - فإن الأهم تقريبا أن مثل هذه الشخصيات المتنوعة مثل بيتر بروك

Peter Brook وسيمون ماكبرنى Simon McBurney وماثيو جوليش Matthew Goulish وتيم اتشلز فى عالم صنع المسرح / الأداء تشهد أيضا على تأثيرهما فى ممارساتهم هم.

يبدو الأمر تقريبًا كما لو أن بوش قد قامت بتعريف المقياس الذى يمكن تقييم المسارح الجسدية ومسارح الرقص الغربية فى أواخر القرن العشرين طبقًا له لكن من الجدير بالملاحظة أن جيلا أصغر فى العمر من صانعى أداء الرقص مثل فرقة بالية سى ده لابييه Les Ballets C de la Bوجيروم بل وزافييه لوروى xauier le Roy ولاريبو (انظر الفصل ٢) وجوناثان باروز Jonathan Burrows يقترحون شيئًا مختلفًا بشكل مهم – أو إضافيًا – فى أعمالهم عن الأعمال التى اعتدنا أن نتوقعها من بوش ومعاصريها المباشرين.

إن أى نقطة بداية لدراسة أعمال كل من بينا بوش ولويد نيوسن يجب أن تكون ردود أفعالهما إزاء التجريد abstraction و – ما قد يعتقده البعض – الشكلية الفارغة المتجسدة فى ممارسات الرقص الحديث والتى تحددها مناطقه بشكل بلاغى وأن لم يكن فى تفصيلات دقيقة كانت بوش و – بعدها بفترة وجيزة – نيوسن يتصرفان بشكل عاطفى إزاء الموقف الذى تمثل فى مانيفستو إيفون رينر Yvonne Rainerعن الرقص الحديث المقتطف جيدًا.

"لا" للمنظر المبهر "No" to Spectacle "

> لا للمنظر المبهر لا للبراعة الفنية لا للتحولات والسحر
> والتصديق لا للبريق وتعالى صورة النجم لا للبطولى لا

للمعادى للبطولة لا للصور التافهة لا لاندماج المؤدى أو الجمهور فى العمل الفنى لا للأسلوب لا للجبهات لا لإغواء المتفرج عن طريق حيل المؤدى لا للغرابة eccentricity لا للتأثير العاطفى أو التأثر العاطفى"

(مجلة تولين دراما ريفيو Tulane Drama Review ١٩٦٥ ١٠ (٢) : ١٧٨).

تولت بوش الإدارة الفنية لفرقة رقص ويرتال فى ١٩٧٣ وهكذا فإن مجرد الطول الزمنى لأعمالها يوحى بأن محاولات تلخيص هذه الحياة العملية مقدر لها أن تدخل فى تعميمات تافهة وموضع شك. إلا أن هناك - كما يؤكد كثير من المعلقين - مجموعة من الأسئلة والمقترحات المتسقة المتعلقة بتصميم الرقصات والتأليف الدرامى التى تميِّز عروضها على امتداد فترة ٣٠ عامًا. هناك عدد من المراكز لممارساتها المتامية تتحدث فى صالح وضد أبنية الشعور structures of feeling فى الفترة التى كانت تصنع فيها أعمالها - إنها الجماليات التى تؤكد باستمرار أهمية تاريخ الشخص وهوية المؤدى على أنها مضمون العمل ولكن يتم التعبير عنها فيزيقيا من خلال التزام صارم بالجماعية communality والجماعة ensemble . هى عودة - مرات عديدة - إلى آلام ومباهج الرغبة والجنس والحب والفقد والموت والعلاقات. والمحاولات والإخفاقات - والإخفاقات والمحاولات، والجسد كمعبد وكسجن، كليهما، كمستودع (لا يعتمد عليه) للقيم

والأخلاقيات والقوه والجروح والانتصارات و- قبل كل شئ - مجرد الأحداث اليومية. يجسد راقصو بوش مرارا وتكرارا الوقوع فى الشرك entrapment ولكن ايضا الإمكانيات العابرة للهروب والتحول والخلاص redemption من خلال الحركة والتعاون والاتصال والفكاهة.

من ناحية تصميم الرقصات تعود بوش مرارًا وتكرارًا إلى المشى والجرى والسقوط والمشى فى تثاقل وجر القدمين والمطاردة والمعانقة : تدوير cyclicality متسلِّط للإيماءات الموضوعة داخل وخارج السياق والإيماءات المكسورة المشظاه والمتقطعة fragmented. بالإضافة إلى ذلك الرأس الذى يرتفع فى حركة مفاجئة والرأس المنحنى وتمرير اليد برفق على الشعر وخلع الملابس وتغييرها على خشبة المسرح والإرهاق الحقيقى والأغنية الشعبية واللحن الأوبرالى والرقصة الشعبية واستخدام الأطراف بمهارة والمشى أثناء النوم والمخاطبة المباشرة للجمهور والاعتراف أمام الميكروفون والتحرك خلال صالة المشاهدين والجمهور و - قبل كل شئ - التانجو tango الانسانى الأبدى بين العدوان والرقة.

تأخذ بوش الطابع الجسدى والإيماءة العاديين وتحولها إلى شئ غير عادى ومزعج وأحيانًا راق من خلال الضبط precisionوالتكرار والمبالغة. وبصرف النظر عن التطرف فى العاطفة الذى يقدَّم فإن الأفعال تتم بمهارة ورشاقة والتزام وخفة ودائمًا ما تكون مجسدة داخل إحساس بالجماعة والتعاون. "إنه ما

سماه نيل بارتلت Neil Bartlett "رياضة بدنية جنسية وضبط " (*الجارديان*، ١٠ فبراير ٢٠٠٥). ولكى نعطى إحساسًا بهذه اللغة وبمفردات بوش فيما يتعلق بتصميم الرقصات سوف نقدم قراءات - أوصافا للمؤلفة لمشهدين أيقونيين ممثلين لها من أحد الأعمال المبكره هى *قهوة مولر Café Muller* . (١٩٧٨) قهوة مولر فى بعض الجوانب عمل ينتمى إلى الرقص أكثر من العديد من أعمالها اللاحقة. إنها قطعة كئيبة لكنها مثيرة جدًا وبدون فكاهة واضحة وهى تتحدث بجلاء عن حياة تنمو حول قهوة أبيها حيث كانت تقضى ساعات كثيرة تراقب البالغين فى محاولاتهم العيش فى عالم مدمَّر وشوش. بالمقارنة بكثير من أعمالها هو عمل قصير (حوالى ٤٠ دقيقة) لكن يبدو أنه يقدم تقريرًا ملخصًا عن شكل واتجاه وإحساس مسرح الرقص عند بوش.

مشكلات مع الكراسى فى قهوة مولر . problems with chairs in Café Muller

المشهد١ .

على خشبة المسرح قهوة مولر وهى خالية من الزبائن وليس فيها إلا موائد خشبية وكراسى من الخشب موضوعة كما اتفق. فى خلفية خشبة المسرح تكشف الأبواب الزجاجية عن باب زجاجى متحرك آخر. المكان (عن عمد) مضاء إضاءة خافتة وتطوّق الفعل المسرحى موسيقى من هنرى بورسل Henry Purcel *ملكة الجنيات The Fairy Queen وديدو وأينياس Dido and Aeneas*. هذا القسم من

القطعة – الذى يستمر عشر دقائق – يحتوى على عدد من موتيفات الحركة التى تتكرر – والتى نصفها هنا – ليس فى تتابعها ولكن لكى نمسك بالصور السائدة أكثر من غيرها داخل المشهد :

- فى لحظات مختلفة تتحرك راقصتان مغمضتا العينين سائرتان نياما أو بدون نظر عبر المكان وذراعاهما ممدودتان ويداهما تتوسلان، تسيران بين الموائد والكراسى وتتخطبان فيها ، تجفلان وتغيران اتجاهما.

- بوش نفسها – فى معظم الوقت خلف الديكور – شخصية بائسة وحيدة هزيلة الجسد ترقص فى حركات تمزق القلب وبطيئة.

- فى وقت مبكر من المشهد تدخل راقصة أخرى من الأبواب الزجاجية ترتدى باروكة مجعدة شقراء ومعطفًا وحذاءً ذا كعب عالية تخطو خطوات قصيرة متعثرة وتتحرك بسرعة بين الموائد رافعة ذراعيها ومغيره اتجاهاتها وتخرج.

- الراقصتان السائرتان نياما تقومان بالتشقلب وتسقطان وتهبطان إلى الأرض أو أسفل الحائط الجانبى ثم تعودان إلى الحركة المستقيمة المتموجة undulating للرأس بينما يغطى الشعر الطويل المتهدل وجهيها ويكشفهما.

- يدخل راقص مرتديا نظارة يراقب الراقصتين السائرتين نياما ويبدأ على عجل فى إزاحة الموائد والكراسى من طريقهما. يعاد هذا بطريقة أكثر

بؤسا حيث إن الموائد / الكراسى مبعثرة حول المكان. بين هذه الاحداث ينتظر متوقعًا النداء التالى للحركة.

- يصل المشهد إلى ذروة عاجلة من السقوط والهبوط والاصطدام بالأثاث وبعثرة الكراسى / الموائد. يهدأ المشهد عندما تعود إحدى السائرتين نياما إلى الحائط الجانبى وتتحرك الاخرى بهدوء أكثر بين الكراسى. الآن فقد الراقص نظارته من خلال التحريك المستمر للكراسى والموائد. الإيقاع يبطئ ، خشبة المسرح فى فوضى ، الكراسى والموائد مقلوبة.

هذا المشهد الثانى يتبع الأول فى الزمن الفعلى. إن صيغة العناق والسقوط على الأرض والالتقاط من الأرض هى إحدى بصمات بوش فى تصميم الرقصات. يصف المشهد هنا أدريان هيثفيلد Adrian Heathfield فى مقالته الثاقبة عن مسرح الرقص ورقص الاداء المعاصرين.

فاصل عن كتابة بوش.

Interlude on Writing Bausch

مشهد ٢.

مؤلف هذا المقال يكتب الكلمات التالية أثناء مشاهدته كليب دائم العرض من قهوة مولر لبوش يمثل فيه الراقصون جان ميناريك Jan Minarik ودومينيك مرسى Dominique Mercy ومالو إيرودو Malou Airaudo ثلاثيا شديد

الاهتياج بشكل متزايد. إيرودو - وهى تسير عمياء على غير هدى عبر المكان - تستريح فى مواجهة مرسى مباشرة. يدخل ميناريك من الخلف ويضع الاثنين عن عمد فى عناق غرامى يطوره إلى تابلوه ينتهى بإيرودو محمولة بين ذراعى مرسى. ينصرف ميناريك إلى مكان الخروج وتسقط إيرودو بين ذراعى مرسى منهارة إلى الأرض. ثم تكمل فورًا وضعها الأول وهو المواجهة غير المتصلة disconnected facing. يعود ميناريك ويعيد بالضبط هذا التتابع الإيمائى الذى ينحو نحو السقوط فى حلقات من السرعة المتزايدة واليأس حتى يحدث تحول فى الدافع ويصبح من الواضح أن اندفاع إيرودو الذى لا يقاوم نحو مرسى لا يحركه ميناريك بل رغبتها هى. تسكن أخيرا هذه الدورة السريعة وتسير إيرودو بعيدًا على غير هدى لا يحملها أحد. يبدو مرسى غير متأثر بشئ.

(هيثفيلد فى كلهر Kelleher وريداوت Ridout ٢٠٠٦ : ١٩٣)

طبعا كل من هاتين القراءتين يجب أن يتم تجربتهما فى إطار الاحتمالات التى تعرفنا عليها فى بداية هذا الفصل. إنهما بعيدان عن القصة الكاملة. يشترك رقص بوش مع تقاليد المسرح على مجموعة مستويات متنوعة بعضها واضح فى حد ذاته لكن البعض الآخر أكثر تعقيدًا ويتسم بالفوارق الدقيقة. رأى كثير من المعلقين بشكل خاص انشغال بوش بالافتراضات والخطابات discourses حول "الفعلى" The real على أنه أهم عناصر محادثتها المستمرة مع المسرح والمسرحى. عادة ما تكون المواد الخام التى تصممها بوش بالرقص هى حركات وواجبات

وإيماءات الحياة اليومية، الأفعال "الواقعية" فى الحياة اليومية. من خلال التكرار فإن تقديم بوش أو إظهارها هذه الأفعال لجمهورها وتجميعها من خلال مبادئ المونتاج والتعديل واتباع عدم المركزية فإنها تتعامل بوعى تام مع أفكار بريخت عن الـ gestus والمسرح الملحمى epic theatre. إن الحركات والإيماءات الراقصة التى تؤديها فرقة وبرتال كثيرا ما تكون محملة بالعاطفة و / أو تكون ممتعة من الناحية الجمالية ولكن ليست هذا الصفات أو التأثيرات هى التى تملى تصميم رقصات بوش. بالأحرى إن محاولة كشف السياسة والحقائق الاجتماعية وراء الأفعال اليومية هى القوة الدافعة لأعمالها وفلسفتها فى الأداء. يعبر نيل عن هذا كما يلى :

> وتحت هذا كله - وهو يمثل دعائم كالصلب الصناعى - الإحساس أن بوش لم تتم كل شئ بعد. إنها تضع أمامنا محاولة لترينا ما لا يمكن النطق به. ولعدم وجود كلمة أفضل، ما تضعه بوش على خشبة المسرح هو السياسة، هو تقرير خام ثابت عن من يفعل ماذا لمن هذه الأيام - ما شكل ذكريات وإيماءات زماننا. لا يوجد فى الزمن الحاضر مسرح فى وحشية أو رشاقة مسرح بوش. ليس هناك نساء أقوى من نسائها وليس هناك رجال أرق من رجالها وليست هناك خطوات أو صفات أو نظرات أو لمسات حقيقة مثل ما كانت تقدمها.

(بارتيت ٢٠٠٥)

مـثل بريخت وكثـيـر من الأداء المعـاصـر والذى هـو "بريخـتي" فـقـط بالمعنى الفضفاض لا تسمى أعمال بوش لتقدم العزاء أو التطهير "الأرسطى" عن طريق التـعـرف recognition. الأم عند بوش هو النتيـجـة المنطقـيـة للحـيـاة والحب والرغبة. وهو أيضًا شرط وجودى متولد عن فظاعات monstrosities الفاشية والهولوكوست. ربما نبكى أمام قطعة فنية لبوش ولكننا لا نبكى لمصير شخصية فردية أو للتغيير التراجيدى فى القصة : "ليس هو البكاء السهل الممتع" "نوبة البكاء" الذى نجده فى المسرح البريطانى لكنه "بكاء عميق وغير متوقع ينتج عنه مخاط أسفل الوجه" (المرجع نفسه) بل هو الدموع التى تصدم وتتدفق عند *مشاهدة* شئ راق أو خطير بشكل رهيب. ربما تقترب فرقة التسلية الإجبارية Forced Entertainment داخل المشهد الطبيعى للمسرح البريطانى المعاصر وجدها من بناء ظروف الأداء هذه.

إن مسرح الحركة عند بوش لا ينطق بمضامينه بطريقة تعليمية من خلال الخرافة fable البريختية لكنه بالتأكيد يعانق ويعيد اختراع الـ " gestus" من أجل تصميمات الرقص المسرحى المعاصرة. هنا وكما يرى نوربرت سرفوس Norbert Servos :

> مسرحها يستمد "كل شئ من الـ gestus". إنه لا يؤيد ولا يتناقض مع أى شئ منطوق بل هو يتحدث بلغته، إنه بطريقة ولكن أيضًا موضوع الأداء.

(سرفوس ١٩٨١ : ٥٨)

فى أعمال بوش العناق أو الصفعة أو القبلة أو المؤدية التى تلتف حول رقبة رجل كالوشاح كلها تنطق بالظروف والمواصفات الاجتماعية والأيديولوجية التى دفعت هذه السلوكيات المجسدة.

ثلاثة أشياء عن مينا بوش Three Things about Pina Bausch

واحد : الرقص ليس مسألة أداء رياضى أو جمباز معقد على المستوى الأوليمبى بل هو مجموعة من "العلامات الدالة" تحل محل أو تكمل ما هو لفظى تماما والذى نصل إليه بسرعة (وبسهولة).

اثنان : إن خوف وعجز الناس عن الاتصال ببعضهم البعض هو الموضوع الذى يتكرر دائمًا فى كل عمل من أعمالها وهدفى هو أن أحوّل هذا النوع من الموضوعات إلى لغة مرئية.

ثلاثة : يجب التقليل من الفصل بين الجمهور وخشبة المسرح بقدر الإمكان. إلا أن هذا الفصل موجود لأن ما يعرض على خشبة المسرح، بعبارة أخرى ، إن ما يتم عرضه قد يتناول الواقع إلا أنه ليس الواقع.

(نص غير منشور ألين بلاتل Alain Platel مقصود به زملاؤه (١٩٨٢) (www.Lesballetscdela.be

لويد نيوسن و Dv8

إن دور لويد نيوسن المهم فى تعريف المسرح الجسدى كمجموعة من المؤشرات عن الممارسة وأيضًا كتسمية لكى يبعد أعماله عن الرقص الحديث قد تم التركيز عليه فى الفصل ١ . وكما رأينا، اصبح نيوسن اليوم قليل الاهتمام باستدعاء أو مناقشة مزايا المصطلح. السؤال "ما هو المسرح الجسدى؟" يظهر فى صفحة *DV8* على الوب سايت على أنه أكثر الأسئلة طرحًا. يجيب نيوسن على هذا السؤال بتكرار طموحه فى أن يصنع أعمالاً لها "معنى" وبإجابة أن السؤال لم يعد ملائمًا و- فى كل الأحوال - يحسن للناس أن يتركوه لمن *يحللون* الأعمال أكثر من يصنعونها.

فى إحدى المقابلات (جياناكى Giannachi ولكهرست ١٩٩٩ : ١٠٨ - ١١٤) يعترف نيوسن بأن بينا بوش لها التأثير الرئيسى عليه لكنه يستمر أيضًا ليقتطف من أن تيريزا ده كير سميكر Anne Teresa de Keersmaeker ومن بيت بروكس Pete Brooks / مسرح التأثير Impact Theatre ومن تيم اتشلز. إن الارتباطات ببوش يمكن فى البداية أن نجدها فى هيئة رد على مانيفستو رينر Rainer manifesto الذى اقتطفناه سابقًا. منذ بداية حياته العملية قال نيوسن إنه يريد أن يصنع أعمالاً "عن شئ ما" لكن هذا التطلع قاله بصفة خاصة ردا على السياسة الجنسية (غير) المخبأة للرقص الحديث والباليه. عندما وجه النقد إلى نيوسن لانشغاله - دون اعتذار- بالسياسة الجنسية عن أعمال مثل ليس مرة ثانية أبدًا *Never Again* و*أحلام رجال مونوكروم الميتة* *Dead Dreams of*

Monochrome men وســمك غــريب *Strange Fish* وآخـيل يدخل *Enter Achilles* سـأل نيوسن فى غضب ما إذا كـان المعَلّق قـد أخفق فى أن يعـرف - على سـبيل المثـال - سيـاسـة النوع الظالمة للحـذاء مسـتدق الرأس والتنورات المنتفخة القصيرة جدًا والأرابسك arabesques فى البـاليه الكلاسيكى. ومثل بوش عاد نيوسن بانتظام إلى قضايا النوع gender الاجتماعى والتوجه الجنسى sexual orientation فى أعماله منشئًا ومصممًا بالرقص اللغة الجسدية لقطعه الفنية من الأفراد الذين يعمل معهم . يقول :

> مـا يبهـرنى هو من يكون المؤدون وسيـختلف أسلوب الفـرقـة بحسب انـدماج هؤلاء المؤدين مع بعضهم البعض. لا أحد منا يتحـرك بنفس الطريقة : أريد أن أعترف بالاختلافات وماذا تعنى ولا أمـحـوها. إن هـذا التناول فـيـمـا أعـتـقـد هو الذى يسمح لنا أن نرى ونفهم الأفراد قبل الشكل.

(المرجع نفسه ١١٠)

كانت *أخيل يدخل* مستوحاة من خبرة نيوسن الشخصية من قطع وتر أخيل وعندما كانت فى المستشفى يتعافى من عملية جراحية ويراقب أنماط السلوك المختلفة بين أصدقـائه الذكور والإناث الذين كانوا يزورونه. تركزت هذه الأفكار فى البداية حـول العـجـز الواضح حـتى لبـعض من أصـدقـائه للتـعـبـيـر عن

عواطفهم فى هذا السياق. إلا أن العملية تطورت بعد ذلك إلى التأمل حول تعقيدات وغموض الذكورة masculinity والتى هى مبسطة تبسيطًا مخلا oversimplified – كما شعر نيوسن – عن طريق التعميمات النمطية المكررة حول الذكر "المصاب بالإمساك" constipated العاطفى . تعرض *أخيل يدخل* وهى مسرح سلوك جسدى الكثير من بصمات نيوسن فى الرقص والتأليف الدرامى:

- قاموس مفردات جسدية للإيماءات (الذكورية) اليومية والعادات الجسدية كمادة لتصميم الرقصات.

- استكشاف العلاقة بين الحركة والمكان (المعمار) – فى هذه الحالة – بار وما يحيط به مباشرة.

- تنقل بين كوريوغرافيا الحركات اليومية وتلك التى يمكن بسهولة أكبر تشفيرها على أنها راقصة dancerly ورياضة وذات براعة فنية.

- استكشاف واحتفال بالغموض والتحول وعدم اليقين كموضوع يتعلق بالعلاقات بين الناس.

- قبول واستكشاف واحتفال بصراحة بحسية sensuality وشبقية الرقص والمسرح/ الراقص / الجسدى كشكل وكتأليف درامى.

مسرحية *أخيل يدخل* هى إحدى العلامات المسرحية فى رحلة نيوسن الخاصة – مرة ثانية ، هى ليست مختلفة عن رحلة بوش التى تستمر فى استكشاف معالم

الهوية والعلاقات المعاصرة. تتصارع أعمال نيوسن مع التوترات بين الأجساد والتى تعرَّف عن طريق البناء الفسيولوجى والطرق التى تكون الهوية بها متغيرة بشكل لا نهاية له داخل مصفوفة قوة power matrix من العلاقات المتصلة بالنوع gendered والعلاقات الأخرى التى تحدثها الثقافة. تتحرك مسرحية *أخيل يدخل* بإلحاح بين العقلية الذكورية الجمعية المازحة وتحركات مجموعة من - بدرجة كبيرة - رجال أسوياء فى باروبين لحظات عدم اليقين والعرضة للهزيمة واللطف grace والفكاهة والرقة وعدم الأمان. تدعونا هذه القطعة إلى أن نلاحظ عدم استقرار الهويات التى تبدو غالبا مثبتة بشكل نشط فى قالب نوعى معين (ذكور) بينما تطالبنا فى الوقت نفسه أن نشاهد ونسائل العدوان والعنف الناشئين واللذين يكمنان تحت الصداقة الحميمة ورقة ووداعة هؤلاء الرجال.

يستكشف نيوسن بلغة الجسد كلا من الطاقة الكوريوغرافية فى السلوك الجسدى اليومى والأفعال والإيماءات - على سبيل المثال رجل يؤدى أداءً فرديًا بمهارة كبيرة لكن بشكل فيه تفكير رشيق ومعه زجاجة بيرة فى مسرحية *أخيل يدخل* - وريرتوارًا من الحركات من خلال أعمال اتصال Contact work سريعة وخطيرة بعيدة جدًا عن سلوك وعادات وطقوس الحياة العادية. قد تتضمن أعمال نيوسن - بصفة خاصة أعماله المبكرة - كاتالوجا من الوقعاتfalls والقفزات والرفعات lifts والتدحرجات rolls والتى دائمًا ما تؤدى بإيقاع نشط وتتطلب درجة كبيرة من المهارة الفنية والشجاعة من راقصيه. وبخلاف كثير من

الرقص الحديث والمعاصر من سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين- مع ذلك - كان هذا المخزون inventory من الأعمال الروتينية الماهرة جدًا والنشطة فى خدمة السياقات الاجتماعية الثقافية التى كان نيوسن يستكشفها فى ذلك الوقت. أن مفردات قاموس نيوسن مقدمة ليس للاستعراض ولا للتعبيرعن التجريد الرياضى mathematical abstraction. إلا أن نيوسن فى عملية الابتكار كان مستعدًا لان يستخدم استراتيجيات يستخدمها بعض من زملائه صانعى الرقص لكن لأغراض مختلفة جدًا :

> لقد قمت بعمل ورش عمل مع تويلا ثارب Twyla Tharp وكننجهام Cunningham وكيج - Cage مستخدمًا فقط صيغًا رياضية لصنع الحركة ومستخدمًا العودة إلى الوراء retrograde والقلب inversion أو الصدفة العشوائية .. وأنا أستخدم تلك العمليات (لكن) فى حد ذاتها ، إنها مجرد وسائل لإيجاد أو تركيب المادة. وهكذا يعمل الكثيرون بالرقص مع الصيغ فقط وبصرف النظر عن كيف أن هذا الأمر معقد ، بالنسبة لى يبدو الأمر دائمًا فارغًا وخاليًا.
>
> (نيوسن ١٩٩٨)

يتحكم نيوسن أثناء ممارسته العمل فى المفردات الجسدية والمهارات التقنية التى يتمتع بها الراقصون لكنه يستخدمها فى عملية تنتمى إلى صنع المسرح المبتكر أكثر من انتمائها إلى الرقص المعاصر. فعلى سبيل المثال ، إن الآليات والبنية الملموسة للارتجال فيما يتعلق بالاتصال - وهما ثنائى يتضمن مقابلة

ثنائى آخر يشترك معه فى الثقل weight والحركة التى يشتركان فى تأليفها والتدفق الاجتماعى collective flow بطرق تستحيل على المؤدى المنفرد إلخ - تستغل هنا لشحنتها الاستعارية. كثيرًا ما يكون الاتصال مقطوعًا أو معوَّقًا فى أعمال نيوسن. إن إعاقة أو فشل الاتصال والانهيار المترتب على ذلك والذى ينتج عنه انفصال حيث يكون الاتصال بآخر مطلوبًا لكنه مستحيل يكتسبان أهمية قصصية narrative وسياسية (فى *أحلام رجال مونوكروم الميتة* على سبيل المثال) . فى مسرحية *أخيل يدخل* قام نيوسن بالتجريب مع نطاق من استراتيجيات الارتجال المؤسسة على الآراء المقبولة للاتصال والسلوك الجسدى. إلا أنه يصر على أن هذه الارتجالات تنبع من خصائص السلوك الذى عرفه ومارسه المؤدون أكثر مما تنبع من التعميم المجرد للسلوك الواضح أنه ذكورى. بهذه الطريقة يحاول نيوسن أن يغذى قاموس الأداء الفردى لراقصيه فى الوقت الذى يتحكم فيه فى مهاراتهم التى طوروها خلال سنوات من التدريب الاحترافى.

تيم اتشلز عن الأعمال المبكرة لـDV8

لقد أدهشتنا نزعتهم إلى تقديم الجوهر أو الماهية على الوجود essentialism – الرغبة فى نزع الحجابين التوأم وهما التزيين decoration والتكنيك تاركين الجسد فقط in extremis فى تطرف . هناك إحساس دائم فى العمل الفنى – وهو يجد نظائر قريبة الشبه فى الأداء المسرحى للعصر – بأن ما نشاهده هو المعادل الجسدى والسيكولوجى لتقشير بصلة – نزع طبقة بعد طبقة حتى لا يبقى منها أى شئ تقريبا. "إن جماليات *DV8* فى هذه الأعمال الفنية هى نوع من العودة إلى الوراء إلى أساسيات الجسد.. النفس هنا مراوغة مكانها فى الجسد والرغبة لكنها دائمًا متغيرة ومختفية وبعيدة عن المنال، الجسد تحت الملاحظة، الجسد فى صراع ، الجسد معصوب العينين، الجسد فى حالة ارهاق، الجسد ملقى على الأرض، راحة الإمساك بشئ، الخوف من الوقوع، رفض السقوط على الأرض، الجسد نفسه كشاهد، الجسد كحمل ساكن dead weight.

(تيم اتشلز (١٩٩٤ : ١١٦) "تجمع متنوع : بعض الاتجاهات فى الأداء المعاصر" فى تيودور شانك Theodore Shank (محرِّر) *المسرح البريطانى المعاصر*، ماكميلان)

ليز آجيس ومسرح ديفاس للرقص . Liz Aggiss and Divas Dance Theatre

اشتركت ليز آجيس مع بيلى كووى Billy Cowie تحت راية مسرح ديفاس للرقص لأكثر من ٢٥ سنة . تكتب آجيس عن أين وكيف يمكن أن نصنف ممارستهما :

"حاجتنا ليست أن نرفض التصنيف لكن أن نعيد تعريف ممارستنا الخاصة" (آجيس وكودى ٢٠٠٦ : ١). يلخص هذا بدقة كيف يرتبط معظم الفنانين بقضية تصنيف أعمالهم : نقص الاهتمام بنتيجة أى جدال حول التسميات، بل انشغال معرفى ومتجسِّد بإيجاد ممارسة تعبر بفعالية عن احتياجات وتطلعات عملياتهم. نحن ندرس أعمال آجيس فى هذا السياق جزئيا من أجل متعة فحص ممارسة تبدو متفردة جدًا فى المشاهد الطبيعية المعاصرة للمسارح الجسدية المؤسسة على الرقص ولكن أيضًا لأن تعاونها مع كووى يمثل لغة لإمكانيات الأداء تبعدهما عن نقاء الرقص الحديث. تقول آجيس :

> إن ما يحرك أعمالنا هو المحتوى وهى تستكشف سياسة الجسد والمؤدى كموضوع وتقوم بالتعليق على اللغة وعلى اللعب بالكلمات وعلى العمر والموت والحب والقوة وعلى تاتشر Thatcher والتنوع والاختلاف. يتم تجميع الكوريوغرافيا كالكولاج كالقصاصات التى تكوِّن الملصَّقة

وتقطَّع ويتم وضعها داخل رؤية دراميـة. إننا نهـدف إلى أن نزيل blur الحدود بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية.

(المرجع نفسه)

فورًا وعلى الرغم من أن أعمال آجيس تبدو مختلفة جدًا عن كثير من مسارح الرقص المعاصرة إلا أننا نستطيع أن نتعرف فى بيانها على عناصر من تلك المجازات التى أوردناها فى بداية هذا الفصل : "أن ما يحرك أعمالنا هو المحتوى"، "المؤدى كموضوع" ، الكولاج واستكشاف الهوية وسياسة الجسد والعلاقة المازحة بالتكنيك والمادة الفنية. وهكذا تسكن آجيس - فى بعض النواحى المهمة - منطقة مشابهة لبوش ونيوسن فيما يتعلق ويجعل الرقص "حول شئ ما" والانشغال بسياسة الهوية. بالإضافة إلى ذلك وبعد اكتشاف - فى ١٩٨١ - أعمال الراقص الألمانى الأسطورى فى عشرينيات القرن العشرين والسكا جرت Valeska Gertأخذت آجيس بشكل صريح تمامًا من - وداعبت - التقاليد التعبيرية expressionist لـ tanz theater والكباريه الألمانى والنمسوى فيما بين الحربين العالميتين. لقد أبدعت آجيس *الراقص الجروتسكى* فى ١٩٨٦ ولكن أعيد بناء العمل بواسطتها بعد ١٣ عاما فى ١٩٩٩ - وعلى الرغم من أن ريرتوار آجيسى يمتد لفترة طويلة بعد هذا الاستكشاف للخيالى والوحشى إلا أن *الراقص الجروتسكى* يبدو أنها ترمز إلى عدد من الانشغالات المفتاحية التى تميز ممارستها. وكما فى كل أعمالها هناك درجة عالية من صنع الأذى فى هذا العمل. إن آجيس تلعب بشكل متطرف بالتقاليد والمبادئ التى وضعها جرت منذ ٥٠ سنة.

على أحد المستويات فإن العمل الفنى *الراقصة الجروتسكية* باستخدامه خليطا معقدًا من الرقص والمايم والموسيقى والأغنية والنص المكتوب - هو إعادة اتباع ماهرة جدًا للأسلوب وللنقد الثقافى الذى قدمه جرت. لكن العمل أبعد عن أن يكون مجرد قطعة بارعة فنيًا موضوعة فى الأرشيف. فوراء التقرير عالى النبرة الممتع الذى تمكننا منه طبيعة الجروتسك هناك لعب يعاد يكون شريرًا مع جمهورها (آجيس) فهى تغويهم / تغوينا إلى الرضا غير الناقد بما يمثله بوضوح هذا الشكل figure المضحك (والوحشى) . ما هم الأشخاص الذين يكوّنون مادة سخرية آجيس؟ إن اختيار هذه المادة فى بريطانيا فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين - أى بعد سنة تقريبًا من الهزيمة القاسية لإضراب عمال المناجم بواسطة حكومة مارجريت تاتشر المحافظة - يعطى آجيس فرصة غير مباشرة للتعليق على أوجه الشبه بين تفكك ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة والحياة فى ظل نظام تاتشر الشعبى اليمينى . وكما قالت ماريون كانط Marion Kant فى مقال عن آجيس والتعبيرية الجروتسكية فى كتاب *الرقص الفوضوى* *Anarchic Dance* :

> تفجّر (آجيس) الاجناس الفنية المألوفة . إن سجلات حركتها - وهو على نطاق مهول لكنها فى نفس الوقت منفّذة بدقة متناهية - تحلق مباشرة فوق ما يمكن فهمه وما يمكن فعله وما يمكن قبوله.

(المرجع نفسه : ٣٢)

فى *الراقصة الجروتسكية* - كما فى كثير من أعمالها اللاحقة ، كانت آجيس تجسد استجابة منتكهة transgressive

ورافضة لجماليات الرقص الحديث فى ثمانينيات القرن العشرين. لقد عصت الموضة الحديثة للغة الرقص الذى يعتمد على اللمس والزفرات والرقيق شديد الحساسية الذى يراعى مشاعر الأخيرين، تلك الموجة التى تسود عالم الرقص الحديث. (آجيس مقطفة فى كلايد Claid ٢٠٠٦ : ١٨٧) يأخذنا هذا إلى عنصرين نقديين آخرين عند آجيس كراقصة / مؤدية ومصممة رقصات يمكن أن نعبر عنهما على أنهما (١) آجيس كمدافعة عن حقوق المرأة و (٢) آجيس كمهرجة . تضع اميلين كلايد Emilyn Claid (٢٠٠٦) وهى زميلة لآجيس كمصممة رقصات وراقصة آجيس بوضوح داخل مجموعة من ممارسى الرقص المعاصرين الذين احتفلوا بـ "وجود عناصر ذكورة وأنوثة فى صورة الجسد والتعبير ولغة الجسد عند الراقصات قوة عضلية وغير مقيدة ومتوسعة وتعكس معنى أنا أنظر إليك" (كلايد ٢٠٠٦: ٧٥). تتذكر كلايد آجيس وهى ترقص *الراقصة الجروسكية* فى كلية دار تينجتون للفنون فى ١٩٨٦، ركبتاها تعرتا وقد برزت عظامهما كبيان ضد الجمال التقليدى. لا توجد خطوات لطيفة هنا" (المرجع نفسه : ١٨٧٠) إن "قوة أنا انظر إليك" يبدو أنها تتكرر طوال أعمالها الفنية - ليست قوة عدوانية بل متغطرسة ومصعرة الخد ووقحة ونشطة وتدعو إلى التبادل reciprocation.

إن الارتباط بالرقص التعبيرى والذى تحدى بشكل جذرى أفكار الجسد الكلاسيكى وتوقعات الأداء التى تتناسب معه يصبح الآن شفافًا. كانت معظم أعمال آجيس مع زميلات راقصات أخريات قليل منهن يناسبن توقعات العمر والمقدرة والحجم المرتبطين بشكل نموذجى بالرقص المعاصر. فمع آجيس هناك تنقل shifting وتزلج slide وانزلاق slithering بين الهويات ، بين شخصيات العمل الفنى الزائرين لأن - كما ترى كارول براون " - Carol Brown - كبهلوان ومؤلفة قصص على لسان الحيوانات fabulist وكراسمة كاريكاتير فإن خفة ليز آجنسى التى تمكنها من أن تسكن فى سلسلة مختلفة من الهويات وتبقى فى الوقت ذاته هى نفسها ولا يمكن تقليدها ترفض اختزال هويتها إلى هوية مفردة" (براون، فى آجيس وكووى ٢٠٠٦ : ٦).

هنا كما أصبح واضحًا تتسلل آجيس بشكل حتمى إلى (ومن) لغة المسرح والاداء وكوميديا المونولوجست وحتى الفودفيل بدلا من تضاريس رموز الرقص الحديث الجافة والشكلية والتى غالبا ما تكون رياضية وأنانية solipsistic.

لكن إذن - وعلى صلة بذلك تماما - هناك كلام فارغ وعمل مهرّج جسدى وفكاهة تستخف بالذات self - deprecating ومحاضرات عن كوميديا المحاكاة الهزلية الخفيفة والبرلسك burlesque وابتهاج يعاد يكون طفوليا بالسخرية والكاريكاتير. هنا يتم تذكيرنا بالمغفل وهو إعادة اختراع - لمسرح القرن العشرين بواسطة جاك لوكوك وفيليب جوليه Philippe Gaulier - للقوة المدمرة

والمضحكة بشكل شرير لمتشردى العصور الوسطى الذين لم يكن لديهم شئ يفقدونه على الإطلاق بمحاكاتهم الهازلة الجروتسكية لأصحاب النفوذ والراضين عن أنفسهم والمتغطرسين. إن آجيس تستمتع بأداء أنشطة وأوامر مضحكة - غالبًا ما تكون حول كيف يتوقع الناس أن تتصرف المرأة - بجدية شديدة ووقار صارم (لكنه تهكمى). فى die orchidee (١٩٨٩ و ١٩٩٩) يعلمنا مدرس اللغة لآجيس - مثلاً - أولاً بالألمانية ثم بالإنجليزية أن :

- بين المدن هو قطار الرجال ذهابا وعودة.
- يأتون أيضًا مع السكرتيرات.
- دوسلدورف مدينة متحفظة جدًا
- أنا آكل كبد الخنزير.

كل أمر شفوى يتبعه - والإضاءة ترتفع - سياق مرسوم بإحكام بتصميمات الرقصات المحاكية فى تهكم والتى تتصادم فيها النساء (١٩٨٩) والرجال (١٩٩٩) المرتدون بنطلونًا جلديًا قصيرًا برتقالى اللون وتؤدى هذه الرقصات بمصاحبة مجموعات وأنماط من الكلمات والموسيقى . وكما تشهد فاليرى برينجينشو Valerie Bringinshaw، "الجدية المكثفة فى الأداء والتى توحى وبشكل مزعج بنمط متكرر من قسوة ألمانية Teutonic معينة - مع المجهود الجسدى - تجعل الأداء مضحكا. (فى آجيس وكووى ٢٠٠٦ : ٦٩).

يمكننا أن نجد فى جميع أعمال آجيس وكووى تفاعلاً حادًا وذكيًا بين الجدية السياسية والنظام والفوضى ومهارة الحركة / الرقص وتساؤلا مثمرًا بلا نهاية حول الرقص والأشكال المسرحية والتواريخ. إن آجيس تلعب مرارًا وتكرارًا من خلال النص والرقص والحركة بمواضعات المهرج التراجيدى الشرير والجروتسكى. المهرج الذى "يثير رعدة shudder أكثر مما "يثير ابتسامة متكلفة، المهرج الأكثر احتمالاً أن يولِّد الإحساس بالحزن أكثر مما يثير الضحك الصارخ والمهرجة التى - من خلال الكشف والاستعراض والاحتفال بخصائصها الجسدية المتفردة - تعكس للمتفرج صورًا من نقاط ضعفه ورغباته وتحيزاته. تشبِّه ديبورا ليفى Debora Levy بشكل ممتع آجيس بالممثل الكوميدى تومى كوبر Tomny Cooper (١٩٢١ - ١٩٨٤) موحية بانهما يشتركان فى بعض التغييرات فى مقام الصوت و"الغرابة الإيقاعية" rhythmic oddness "عندما كانت تؤدى - بطريقة خطابية - نص كووى فى *أشياء لا معقولة* *Absurdities* (١٩٩٤) وقد ارتدت فقط رداءً فضيًا قصيرًا جدًا وحذاء يناسبه وبنطلونًا قصيرًا واسعًا.

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أم أم أم

أمى قالت

لا يجب على أبدًا

التحدث إلى الحيوانات

فى

"آه لو كنت فى انجلترا

الآن فى هذا الربيع"

هنا شئ مضحك

وأنا أسير أسفل الشارع

قابلت رجلا

وقد ظهر عليه عدم صدقه

أستطيع أن أراه فى عينيه – كل شئ قاله

كان يكذب فيه

(آجيس وكووى ٢٠٠٦ : ١٩ – ٢٠)

بعض شعر الرقص some dance poetry

عند النقطة الساكنة للعالم الذى يدور . لا لحم ولا بدون لحم. ليس منى وليس إلى. عند النقطة الساكنة هناك يوجد الرقص لكن ليس التوقف ولا الحركة . لا تسمّه الثبات fixity، حيث يتجمع الماضى والمستقبل. ليست حركة من ولا إلى ، ليس الصعود ولا الانحدار . فيما عدا النقطة ، النقطة الساكنة، ما كان هناك رقص، وهناك الرقص فقط.

تى إس إليوت T.S.Eliot (١٩٩٤ : ١٥)، بيرنت نورتون Burnt Norton، أربع رباعيات *Quartets Four*، فابر ونابر).

بينما كانت نقطة الانطلاق عند بوش ونيوسن مثلا بدء عملية تبادل مع المسرح واستراتيجياته فى التمثيل representation كان هذا "الحوار" بالنسبة

لجيروم بل Jerôme Bel بشكل أكثر صراحة مع الافتراضات الفلسفية والأخلاقية لكل من نظرية الأداء والتفكير الفرنسى ما بعد البنيوية. فى محاضرة عامة - على سبيل المثال - بعنوان "الأداء الأخير" (١٩٩٨) يزعم بل صراحة أنه استلهم عمله من كتاب جيله ده لوز Gillet Deleuze بعنوان *الاختلاف والتكرار* *Difference and Repetition* (1994) لاعبًا بصفة خاصة على استحالة التكرار. بالنسبة لبل (وآخرين) هذا النوع من إعادة الانحياز قد نقل مسرح الرقص ليس بعيدًا عن الانشغالات المسرحية بقدر ما نقله فى الوقت نفسه نحو المشاهد الطبيعية للفن الحى أو فن الأداء، فى هذا الأداء - الرقص الأساس الوحيد هو الافتراض الذى لا يمثل أساسًا والذى يطالب بأن يسمح للحدود بين الأشكال الفنية ان ينفذ أحدها إلى الآخر وكذلك وهو وضع يحتضن كلاً من المباهج الأحشائية والفرص الفلسفية لممارسات الفنون المتقاطعة cross - arts.

من المهم - مع ذلك - أن نعترف بأن معظم أعمال هذا الأداء - الرقص هى أيضًا فى محادثة مع تواريخ الرقص أكثر من كونها إنكارًا أو رفضًا لهذه التواريخ. حقًا - فى بعض الجوانب - ما تم تسميته بالصفات "المفاهيمية" أو "الحد الأدنى" minimalist (١) (ليبكى Lepecki ٢٠٠٤ : ١٢١) من هذه الممارسات إعادة انشغال مباشر وواع بكوريوغرافيا الرقص المرتبطة - مثلاً - بحركة كنيسة جدسون Judson church Movement والاتحاد العظيم Grand Union فى نيويورك فى ستينيات القرن العشرين (المرجع نفسه) . داخل أطر وممارسات فلسفية مختلفة بشكل مهم يشعر الكوريوغرافيون المعاصرون جيدًا بالراحة إزاء كثير من جوانب مانيفستو لا *للمنظر المبهر* الذى قدمته إيفون رينر Yvonne Rainer.

---

(١) نظرية أو ممارسة فى الفنون تدعو إلى استخدام أقل وأبسط العناصر لتحقيق أكبر تأثير.

مسرح الحضور الجسدى لجيروم بل.

إن تفرد جيروم بل هو فى أنه بجد إلهامه فى علماء السيميوطيقا مثل فرديناند سوسير Ferdinand Saussure أو رولان بارت Roland Barthes أكثر منه فى تقاليد الرقص التى يعرفها جيدًا : النتيجة ليست رقصا ولكن مسرح ذو حضور جماهيرى يقدم فيه بل فجأة للجمهور ممثليه ويدع أجسامهم أو الأشياء المتصلة بهم تحكى حكايتها الخاصة.

بيتر أنثونيسن ده مورجان Peter Anthonissen de Morgan، ١٩٩٧ :
http:/dance4.co.uk/nottdancesiteo4/Artists/Jerome del

يمكننا أن نكتشف فى كثير من أعمال بل انشغالا بنقد المدى الذى تتواطأ فيه المناهج الكوريوغرافية الأكثر تقليدية والعلاقات بين الكوريوغرافى والراقص التى تتبع من هذا الخط الأساسى لتدعيم أبنية السلطة الأيديولوجية للقهر والظلم. وككثير من معاصريه - ويجب أن نقول وأسلافه الطليعيين أيضًا - يهتم بل بأن يصارع - ويتحدى - الأشكال السائدة من التمثيل representation . فى *الأداء الأخير* لدى بل أربعة مؤدين دائمًا ما يغيرون ويتبادلون الهويات والشخصيات والأسماء : لعب دائرى بين بعضهم البعض، بطل التنس أندريه أجاسى André Agassi وهاملت شكسبير والراقصة سوزان لينك Susanne Link. هنا يبدو أن بل يسألنا : ماهى الأجساد وكيف يمكن تمثيلها فى الأداء ؟ يقترح بل - اعترافا منه باستحالة وصف الهوية بالثبات - الاحتفاء باللبس ambiguity . وهو يبحث

– فى هذا الشأن – فى بعض الأسئلة الجوهرية حول التمثيل acting (وللأداء) كشكل سائد من أشكال التمثيل representation الفنى. وكما يقرر أندريه لبيكى، "إن مسائل الحضور والقدرة على الرؤية والتمثيل والذاتية تُستدعى وتُفحص وتُستنفذ". (٢٠٠٦ : ٤٧). يعبِّر بل نفسه عن علاقته بالرقص وطرق توليد الأعمال الفنية كما يلى :

> الرقص كرقص لا يثير اهتمامى. إنى مهتم به اهتماما أكبر كلغة. لذا فإن أعمالى منطقية بشكل ما . أحيانًا – وهذا قد يساعد الناس على الفهم – أصفها بأنها مسرح رقص ....
> إنى أقضى وقتًا طويلاً أدرس الفلسفة وعلم الاجتماع sociology والتحليل النفسى psychoanalysis. وعلى أساس التفكير الحالى فى العلوم الاجتماعية والإنسانيات أحاول أن أطبق طرقى فى التعبير لكى أفحص ماذا يعنى الأداء وبصفة خاصة ما هو الأداء الحى. هناك ناس على خشبة مسرح تحت الأضواء وفى مواجهتهم هناك ناس آخرون يجلسون فى الظلام. إنها أبسط المعادلات . هذه هى المعادلة التى أدرسها. لا يمكنها أن تسمى ذلك إلهاما. إنه تفكير أكثر منه إلهام.
>
> (جيروم بل، ٢٠٠٥، مركز كندا للفنون القومية ، مقابلة www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/interviews/transcripts/Jerome-bel.asp).

فى *العـرض يجب أن يسـتـمـر* (٢٠٠٨) يعـود بل مـرو ثانيـة لأمـور التـمـثـيل representation وهذه المرة بشكل خـاص عن تواريخ المسـرح / الرقص ويسـأل أسـئلة عن التـمـثـيل على المسـرح actingكـتـمـثـيل representation ممكن لل "طبيعى" وتماس intersection لهذه الصيغة مع تشكيلات الطليعة التى تتميز بمحـاولات التحـول عن والهروب من "الشـخـصـية". فى هذه القطعة مـذيع ممن يقدمون اسطوانات للموسيقى الشـعبية disc jockey يقوم بتشغيل ١٩ أغنية شعبية مشهورة بينما يحاول ٢٠ راقصًا مؤديا أن ينفذوا الحركات والعواطف تماما كما تقضى بها الأشعار. ليست هناك محاولة لتفسير الموسيقى والأغانى المصاحبة أو للتعليق عليها. ينتقل العرض أثناء تقديمه من الرقصات التى تتم بين الحين والحين - وهى مقتطفة كما لو كان بهدف رفعها قليلاً إلى أعلى من قاموس الحركة الحدى liminal الذى يؤطرها ويحيط بها - إلى الإيماءات الصغيرة التى تعطى شكلاً ماديًا لكلمات الأغنية ، إلى النظرات والتحديقات بين كل راقص والأخر ونحو الجمهور. أفعال المؤدين طوال العرض أعمال جسدية تتم دون تعليق أو زخرفة وقد تظهر خالية من خلع أى معنى أو أهمية عليها فيما عدا ذلك المعنى الذى يعبر عنه شعر الأغنية. هنا نرى كشف غموض التمثيل وعمليات المسرح أو كما يرى فيليب أو سلاندر فى سياق "مجموعة ووستر" Wooster Group الاستغناء عن "الإيهام من أجل غموض أكثر عمقًا" (١٩٩٧ : ٤٢).

يرى تيم اتشلز عندما كتب عن *العرض* أنه يجدر بأداء - رقص بل بأن يوصف بأنه "نحت مفاهيمى مؤسس على الزمن" conceptual time - based sculpture

(2004 b : ١٩٨). إنه يضع أعمال بل - مرة ثانية - فى محادثتها مع تقاليد الفن الحى أكثر من محادثتها مع المسرح نفسه. مثل هذا السكون والبطء بالنسبة لإتشلز - وهذا شئ متناقض ظاهريًا - يقدمان لنا قماشة canvasيستطيع الجمهور أن يؤلف عليها خيالاته وتصوراته وقصصه وافكاره الخاصة. يعبر إتشلز عن ذلك فيما يلى :

> راقصو بل حاضرون أمامنا بكل كمالهم وعيوبهم، بدقاتهم ticks، بأفكارهم الغبية وحماسهم وبما يغطيهم من ملابس .. إن هدية *العرض* - وهو ما تشترك فيه مع كثير من أعمال بل - هى أنه يعطينى المكان والزمان لكى أنظر، المكان والزمن كى أشعر بالملل، المكان والزمن كى أجد شيئًا يشد الانتباه. إن وحدة شكل الخط وبرود المؤدين وهم يقومون بمهمتهم وبطء التغيير فى القطعة وسهولة الحركة فيها كلها تخفى (أو بالأحرى تحدث) ثروة مذهلة من التفصيلات الحية.

(المرجع نفسه)

يرى جيرالد سيجموند Gerald Siegmund أن شيئًا مشابهًا لذلك يحدث لكنه يعبر عن هذه النقطة بطريقة مختلفة مقترحًا إطار عمل لنوع الأجساد المؤدية التى نشاهدها ونتجاوب معها :

> بتفادى كل من أجساد الطليعة وأجساد المسرح البورجوازى يفتح بل منطقة تفاوض مع الجمهور. تظهر أجساده

الفصيحة اللغوية eloquent linguistic حقيقية ليس لأنها
تمثل بشكل طبيعى أو لا تمثل على الإطلاق (كل شئ - على
العكس - مقدَّم على المسرح وتم التدريب عليه بشكل كامل)
لكن لأنها أجساد غير مسرحية.

(سيجموند ٢٠٠٣ : ٨٧)

أخيرًا وقبل أن نترك أعمال جيروم بل نريد أن ننظر إلى قطعة واضح أنها مختلفة جدًا عن *العرض* ولكنها تسمح لنا أن نتعامل مع مقدمة منطقية مركزية فى هذا الكتاب هى على وجه التحديد أنه بتعديل العدسة التى ننظر من خلالها إلى الأداء أو اللعب بها فإن القطعة المسرحية مثلا يمكن تغيير إطارها لتمثل شيئًا مختلفًا جدًا عن غرضها الأصلى أو عن تلقيها.

مشهد ٣ .

فى ٢٠٠٤ اشترك بل مع باليه أوبرا باريس Paris Opera Ballet ليعمل مع الراقصة الكلاسيكية فيرونيك دويسنو Veronique Doisneau ليعملا فى قطعة بعنوان *فيرونيك دويسنو*. دويسنو وعمرها ٤١ عامًا واقتربت من الاعتزال كانت راقصة متوسطة القيمة ، واحدة من الراقصات : أحيانًا كانت تعمل بمفردها ولكنها كانت فى أغلب الاحيان جندى مشاة فى فرقة باليه وهى بالتأكيد راقصة نادرًا ما رقصت الأدوار الكبرى فى الريرتوار. فى بداية القطعة تدخل دويسنو

المسرح تحمل زجاجة من مياه فيتل vittel وتنورة منتفخة شديدة القصر وحذاءً مستدق المقدمة. على رأسها ميكروفون لاسلكى. تبدأ الحديث إلى الجمهور. إن لديها زوجا وطفلين. "تكسب ٢٥٠٠ يورو فى الشهر. تشرح مكانها فى الترتيب الهرمى الصارم للراقصات داخل فرقة الباليه - تخبرنا بأمانة كبيرة أن سبب هذا الموقف هو أنها هشة جدًا (عملية جراحية فى الظهر عندما كانت فى العشرين من عمرها) كما أنها ليست موهوبة بما يكفى لكى ترتفع إلى أعلى من ذلك . تستمر دويسنو فى الكلام عن حبها وهى طفلة للرقص والباليه الكلاسيكى وهو افتتان أعاشها خلال حياة عملية طويلة ولكنها غير مثمرة.

تتحدث عن الكوريوغرافيين الذين أعجبت بهم أكبر إعجاب وحتى هؤلاء الذين كانت تكرههم ذاكرة موريس بيجار Maurice Béjart ورولانبتى Roland Petit بالاسم. لقد استمتعت بشكل خاص بالعمل مع رودولف نورييف Rudolph Nureyev ثم تعيد دورها كإحدى الراقصات الفرديات المغمورات فى *La Bayadere* لنورييف. ترقص دويسنو بمصاحبة دندنتها humming وتستمر لتؤدى الرقصة الافتتاحية لـ جيزل *Giselle* مع الأمير ألبرت. لكنها تفعل ذلك وحدها، مرة ثانية وهى تدندن بالموسيقى وتخبرنا متى سيتم رفعها من على الأرض، وعندما تنهى المقطف excerpt الذى يستمر أربع دقائق تتنفس بصعوبة. نستطيع أن نسمع مجهوداتها لكى تتنفس من خلال الميكروفون القريب من ذقنها. إن الإيهام بالرشاقة وعدم بذل مجهود الذى يسعى الباليه الكلاسيكى إلى خلقه من أجل جماهيره يتم الآن إغراقه ومقاطعته بمحاولاتها أن تستعيد أنفاسها.

ثم تخلع حذاءها المدبب لتظهر تقنية مرسى كننجهام Cunningham Merce في العمل في صمت . أخيرًا تقدمنا دويسنو إلى تجربة فرقة الرقص في رقصة الباليه الثنائية adagio في الفصل الثاني - بحيرة البجع Lac de Cygnes - من *بحيرة البجع Swan lake*. تشرح لنا كيف أن من الصعب أن تظل بدون حركة لفترات طويلة بصفتها ستارة خلفية للرقصة الثنائية pas de deux للراقصات الأساسيات تومئ إلى أحد العمال الفنيين برونو Bruno ليقوم بتشغيل الموسيقى المسجلة وتبدأ الرقص لكنها سرعان ما تأخذ وضع السكون وتستمر فيه - مع تعديلات طفيفة - لمدة عشر دقائق تقريبًا. لقد تحركت - رقصت - حوالي ٢٠ ثانية خلال هذه الفترة كلها. إن المدرج الصوتي sound - track مأخوذ من تسجيل لعرض باليه موجود. لذلك عندما تقوم دويسنو بخطواتها بساق واحدة عبر خشبة المسرح نسمع باقي البجع جميعها تدق على خشبة الأرضية بساق واحدة مثلها، في النهاية يبتلعها التصفيق من هذا الجمهور (الغائب) من الواضح أنه مبهور من مشهد لا نعرف أين تم عرضه أو متى. ينتهي أداء فيرونيك دويسنو للعرض *فيرونيك دويسنو* بعرضها لثلاث طرق مختلفة لتلقي التصفيق. تترك خشبة المسرح فقط لتعود مرة ثانية . وتعود أخيرًا لتتلقى تحية أكبر واستحسانًا أكبر هذه المرة تكون مع بل نفسه الذي يرتدي تي شيرت وجينزو جاكت سبور.

إن *فيرونيك ديويسنو* - تستجوب تواريخ الرقص وأشكاله بشكل أكثر صراحة من بعض أعمال بل الأخرى و- في هذه الحالة - بطريقة سخية ورقيقة تنظر إلى الباليه كإنتاج ثقافي من خلال التاريخ الشخصي لراقصة واحدة بالقرب من

نهاية حياتها العملية. تقدم القطعة بوضوح عددًا مهمًا من تلك الصفات التى تعرفنا عليها من قبل فى هذا الفصل والتى كثيرًا ما توجد فى مسرح الرقص المعاصر وفى الأداء - الرقص.

فى *فيرونيك دويسنو* يأخذ بل مواصفات الباليه الكلاسيكى والاقتصاد الثقافى للحياة العملية لراقصة ذات مرتبة متوسطة ويعرى برنق عناصر كثيرة من تجربتها للجمهور. إننا نعلم القليل عن حياتها الشخصية ، ماذا تكسب وعشقها للباليه وهو حماس يسمح لها أن تصبح شريكة متواطئة برغبتها تقريبًا مع أنظمة التدريب على الباليه وأدائه التى تتسم بالعقاب البدنى. وبكل من المعنيين الحرفى والمجازى يترك بل دويسنو تعبر عن نفسها . وعن طريق مشاهدتها واشتراكها بالتواطؤ فى المهارة الفائقة التى تبديها وهى تعيد أدوارًا وتجارب معينة تحكى دويسنو حياتها كراقصة. ونجد من بين تلك الصفات التى تعرفنا عليها مبكرًا فى هذا الفصل :

- انفجارًا - برفق ولكن بتأكيد فى موافقتها على التعاون مع بل - فى السياسة الثقافية وأخلاقيات ممارسات وتواريخ الرقص.

- تنقلاً مازحًا عبر حدود الواقعى - تعب وتقطع أنفاس وزجاجة فيتل على سبيل المثال - إلى قصص fictions وأبنية الباليه.

- هشاشة البراعة الفنية.

- تتقلا بين طريقة الأداء التى تعرض المتطلبات والمهارات اللازمة لرقص أدوار معينة وبين تقديم حضورها الجسدى الخاص.

- فرصة لمشاهدة التوترات والعلاقات المتداخلة بين الحركات عالية التشفير والمواضعات المرتبطة بها للباليه الكلاسيكى والحديث وبين حركات وايماءات دويسنو اليومية والشخصية.

- من خلال اللعب الهادئ بين دويسنو كراقصة - مؤدية وكمؤلفة - مبدعة للمادة نحن مدعوون للمشاركة فى التجربة.

إن سياق *فيرونيك دويسنو* نقدى بالنسبة لتلقينا له. لقد قام بل بتخطيط القطعة لتتبع المنظر المبهر السنوى لباليه لاوبرا باريس و"الاستعراض الكبير" grand defilé. هذا الحدث الضخم فى أجندة الباليه الفرنسى هو تقديم الولاء للمواضعات والطقوس غير العادية للباليه كشكل من أشكال الرقص. إن الاستعراض الكبير يتتبع سير المدرسة والفرقة باكمله على المسرح إلى "مارش من أهل طروادة" March from the Trojans لبرليوز Berlioz فى ولاء مقدس على شكل تصميم رقصات محكمة لقدسيات الباليه. هنا يبدو أن الباليه الكلاسيكى يلتقى بهوليود وبسبى بركلى Busby Berkely. عادة ما يكون "الاستعراض الكبير" متبوعًا بباليه قصير وبالبرنامج الموضوع للموسم ولكن فى هذه المناسبة تقدَّم *فيرونيك دويسنو* كعلامة استفهام عن أى شئ يبدو أن الباليه يمثله. هذا التجاور juxtaposition يعطى الراقصة فيرونيك دويسنو والعمل الفنى فيرونيك

دويسنو تأثيرًا سياسيًا مدهشًا وكذلك حدة poignancy مؤثرة حيث يكون الجمهور مجبرًا على المقارنة بين هاتين الحقيقتين.

فى كتابته عن الأداء - الرقص المعاصر يتعرف أندريه لبيكى على عدد من الأسئلة التى يشعر أن ممارسة بل تخاطبها، ثلاثة أسئلة منها تبدو بصفة خاصة مناسبة للعمل الفنى فيرونيك دويسنو :

- ما هى الميكانيزمات التى تسمح للراقصة أن تكون ممثلة للكوريوغرافى؟

- ما هى القوة الغريبة الكامنة فى قلب العنصر الكوريوغرافى التى يجبر الراقصة على أن تتبع بشكل صارم الخطوات التى سبق تصميمها حتى فى غياب الكوريوغرافى؟

- كيف يتسنى لتحالف الكوريوغرافيا مع ضرورة التحرك أن يغذى ويعيد إنتاج الذاتية subjectivity ويوقعها فى حبائلها entrap فى الاقتصاد العام للعنصر الممثّل representational؟

أخيرًا وعودة إلى النقطة التى أثرناها فى بداية هذا القسم ليس فيرونيك دويسنو عرضا شارحًا لراقصة باليه يعيد ببساطة ويبين ويفكر فى الأدوار التى أدتها وأحبتها. الأمر أكبر من هذا بكثير وفى بعض الجوانب هو ليس عن الباليه على الإطلاق. من خلال الراقصة فيرونيك دويسنو ومعها صنع بل عرضا هو تفكير ساخن حول قضايا البراعة الفنية الجسدية وعلاقتها بالسلوك اليومى

الجسدى. إنه عرض عن التقدم فى العمر، عن توقعات وتفاعلات الجمهور، عن الموقع والسياق كمولِّدين للمعنى فى أى أداء، عن ممارسات وتواريخ الرقص، عن الجراح الجسدية والعاطفية كليهما وعن التنظيم المؤلم للراقصة لكى تحافظ على قواعد ومقتضيات شكل الفن الذى تمارسه.

تحويل القصة إلى حركة جسدية . physicalising narrative

وكما رأينا فى الفصلين ٢ و ٣ من المستحيل على أى قطعة مسرحية أن لا توصل معنى – سواء كان مقصودًا أم غير مقصود – من خلال أجساد الممثلين. فنحن نبنى المعنى – كمتفرجين – من خلال جميع الحواس حتى فى المسرحية التقليدية باعتمادها الواضح على النص والتعبير عنه بالكلمات. داخل مواضعات الواقعية والطبيعية فإن إيقاع مشى الممثل وطريقة تدخين سيجارة وملمس العناق أو القبلة وأداء نقل كرسى أو أى شئ والعلاقة بين الفم والعينين فى صنع ابتسامة جميعها تصنع إسهامًا عالى الأهمية فى فهم الجمهور لكل من خصائص الشخصية والخطوط العريضة لقصة القطعة الفنية. طبعًا بالنسبة للممثل والمخرج ذى الحساسية التى تتناغم مع الإمكانيات الجسدية لنقل المعنى فإن المهمة معقدة إذ تتطلب مهارة جسدية كبيرة وذكاء فيما يتعلق بالتأليف الدرامى وخيالا متجسدًا وعينًا تلتقط التفصيلات.

سنركز فيما يلى على أمثلة من المسرح من العقود الثلاثة الأخيرة حيث كانت لغات الأداء الجسدى والبصرى تميل إلى أن تصوغ وترقى وتحرك قصة القطعة

الفنية المعنية. هنا نناقش مجازات معينة لصنع الأداء والتى تحتوى على عدد من العناصر الآتية:

- لغات الأداء الإيمائية والصوتية المكثفة والمؤسلبة.
- مقاومة البروتوكولات الدرامية للواقعية و- غالبا - بدلا منها الميل إلى مواضعات الميلودراما والمهرج والجروتسك.
- روح الجماعة الواضح والمحتفى بها فى كل من عملية الصنع والأداء.
- توقع أن يشارك المؤدون فى التأليف الجماعى للعمل الفنى إلى جانب - على سبيل المثال - المخرج والكاتب والسينوغرافى.
- الاستعداد فى الأخذ من استراتيجيات ومناهج الابتكار فى توليد المادة وعملية البروفات.
- الممثلين / المؤدين الذين يملكون المهارة والاستعداد لتحويل أجسادهم - غالبًا ما يأخذون من تقنيات المايم - إلى أشياء مادية / وأشكال إنسانية وغير إنسانية أخرى.
- أشكال التمثيل representationالأكثر احتمالاً أن تأخذ من الأنماط الأصلية archetypes من رسم الشخصية السيكولوجى المتقن.

- الرغبة فى استكشاف قص القصص بطريقة غير خطية حيث يعطى الجمهور مجالاً للتفسير ويتوقع منه العمل على بناء المعانى.

والواضح أن التحكم فى المهارات الجسدية وطريقة تعبير المؤدين فى مهمة قص قصة ليس احتكارًا خاصًا للممثلين الذين يعملون داخل الشفرات المسرحية التى ذكرناها بأعلى. إن مسرحى الرقص لبيانو بوش أو لويد نيوسن اللذين فحصناهما فى القسم السابق حيث تستغل مهارات الحركة فى خدمة التعبير عن المعانى السياسية وغيرها تدخل أيضًا فى هذا الإطار. وبالمثل، داخل هذه المنطقة التى تلتقى فيها الممارسات المسرحية مع الأداء والفن الحى يمكننا أن ننظر إلى أعمال مجموعة ووستر والتسلية الإجبارية وجزيرة الماعز مثلا من خلال هذه العدسة الخاصة. هنا طبعا هذه الفرق بالتأكيد غير منشغلة بـ "قص القصص" بأى طريقة تقليدية خطية وهى فى الحقيقة تختص بالتجزئة fragmentation والتكرار وتفكيك مكونات القصة فى بحثها عن الإمساك بالإحساس بالانقطاعات discontinuities والاقتلاعات uprooting والشظايا Shreds المعقدة فى الحياة والهويات المعاصرة.

مسرح الشمس واريان منوشكين

Théâtre du Sdeil and Ariane Mnovchkine

تمتد أعمال أريان منوشكين كمديرة لمسرح الشمس إلى فترة ٤٠ عامًا كانت فيها حتمًا مراحل وانشغالات مختلفة. ونحن نركز هنا على مسرحية ١٧٨٩ (١٩٧٠) ليس بالضرورة لأنها أكثر تمثيلا لممارستها من عروض أخرى لكن لأنها

ترمز إلى نوع من المسرح الجسدى - السياسى - والشعبى بشكل كبير. قبل أن نفحص ملامح مختارة من مسرحية ١٧٨٩ من المهم أن نضع هذا العرض فى نطاق أوسع من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية ، كليهما. ببعض الطرق، إن القوى والميول والنوايا التى فرضت ١٧٨٩ قد صاغت أبنية من الشعور أوسع لفترة ولّدت بدورها نطاقا من ممارسات المسرح الجسدى المبتكرة.

إن الأعمال الفنية المبكرة لمسرح الشمس Théatre du Soleil لمنوشكين لها ما يشبهها فى - على سبيل المثال - المسرح الحى Living Theatre لجوزيف تشايكين Joseph Chaikin وبدايات فرقة ٧ : ٨٤ 7 : 84 Company لجون ماكجراث John McGrath فى سكوتلانده ومجموعة بيب سيمونز Pip Simmons Group والأعمال المشتركة لتشارلز ماروويتز Charles Marouitz مع بيتر بروك ومعمله المسرحى الفضاء المفتوح Open Space و Freehold Theatre لنانسى مكلر Nancy Meckler وأعمال جوان أكاليتيس Jo Anne Akalaitis مع مابوماينز Mabou Mines. وعلى الرغم من أنه يمكننا التعرف على كثير من الاختلافات بين هذه الفرق فإن الذى اشتركوا فيه كان محاولة الإمساك capture بالقلاقل الاجتماعية والسياسية فى ذلك الوقت فى كل من أوربا وأمريكا الشمالية والاستجابة بقوة لها. كانت كل هذه الفرق - فى أشكال متنوعة - فى اليسار السياسى لكنها كانت غير راغبة فى احتضان عناصر مسرح بريخت الملحمى دون نقد لها وفى مجملها. بالنسبة لهؤلاء الفنانين وفرقهم - ومنوشكين بصفة خاصة - كان هناك التزام نظرى وإلى حد ما عملى بـ :

- طرق عمل تعاونية ومن ثم فيها احتمالات الديمقراطية.

- استكشافات فى الابتكار.

- المسرح كتجربة بصرية وجسدية وأحشائية أكثر منها تجربة أدبية صرف.

- الممثلين كمؤلفين مبدعين للعمل الفنى أكثر منهم أدوات تكنيكية لتوصيل كتابة ورؤية الكاتب المسرحى والمخرج.

- الأشكال المسرحية التى كانت فى الوقت نفسه "شعبية" وسياسية كليهما.

- أساليب تمثيل وأداء شعبية مثل الأقنعة وعمل المهرج ومهارات السيرك.

إننا نكرر هذه التطلعات لأنها – من خلال تشكيلاتها المختلفة فى الممارسة – قد ولّدت أو أسهمت فى مجاز أو أسلوب معين للمسرح الجسدى. إن ١٧٨٩ لمنوشكين تمثّل هذه الطريقة المتقنة وسنتوسع فى بعض العناصر المميزة لذلك بأسفل.

> بمعنى من المعانى هناك جمهوران مختلفان. أحدهما جالس فى البناوير يستطيع أن يرى كل المنصات فى وقت واحد ويملك رؤية شاملة للعرض فى نفس الوقت. وهو ساكن وبعيد عن فعل المسرحية. والجمهور الآخر، هؤلاء الناس داخل المنطقة التى تحددها المنصات والممرات، يصبح جمهورًا مشاركًا.

تساهم الملابس وأساليب التمثيل فى جو الاحتفال carnival
أو العرض المتجول : سيرك احتفال .. الممثلون لاعبون
متجولون ومغفلون bouffons من أواخر القرن الثامن عشر
. إنهم يستخدمون الكوميديا ديللارتى والجينيول guignol
وأساليب التمثيل الأوبرالية. الايماءات غالبًا ما تكون مكبَّرة
amplified أكبر مما فى الحياة. ليس هناك فى الحقيقة
تمثيل "واقعى".

(كيربى ١٩٧١ : ٧٤)

إن تقرير فيكتوريا نسى كيربى يمسك بكل من تضاريس التمثيل الفردى على المسرح – ومن هنا تكون العلاقات بين المؤدى والجمهور – وأساليب التمثيل فى ١٧٨٩ . إن عرض منوشكين كان مصممًا ليكون سوقا وكان مبنيا حول حدود ملعب باسكت بول وهكذا كان من الممكن أن يؤدى فى أى مدينة صغيرة فى فرنسا تقريبًا. قدّمت خمس منصات مسرحية متصلة بممرات أماكن مرتفعة من أجل الفعل المسرحى ومن بينها يستطيع الجمهور المشارك (نفس المرجع) أن يكون حرا فى التحرك فى المكان ويختلط بالممثلين ويتحدث معهم. بأعلى فى البناوير يستطيع جمهور من الواضح أنه أكثر بورجوازية أن ينظر إلى *أسفل* وهكذا بالنسبة للمكان وبشكل مجازى ويتابع الاختلافات فى القوة التى يتم تمثيلها باسفل. هنا تولّد السينوغرافيا والترتيبات فى المكان علاقات قوة معينة بين الأجساد. بالنسبة لهؤلاء فى البناوير تتطلب المسافة والارتفاع فصلاً ماديًا بينهم

وبين كل من المؤدين والمتفرجين " من الدرجة الأدنى" بأسفل. بالنسبة للجمهور على مستوى الأرض تولِّد فوضى التفاعل مع بعضهم البعض التى لا مهرب منها والتى تتضمن الدفع بالمنكبين jostling وأفعال الممثلين النشطة والخطابية "جماعية مبتهجة" (ستام ١٩٨٢ : ١٨ - ١٩) لمشهد احتفالى وشعبى. من خلال هذا الإخراج تخلق منوشكين حلبة مسرحية لتمثيل enactment ما سماه بيتر بروكس "جسدية" bodiliness اللغة والتمثيل representation الثوريين. (بروكس كما جاء فى ويليامز ١٩٩٩ : ٣٩). يلاحظ ويليامز أن "جماليات المسرح فى ذلك الوقت كانت تدين بالكثير للميلودراما" (١٩٩٩ : ٣٩) وأن بروكس يعرِّف الجسد الثورى بأنه "جسد ميلودرامى أمسك به المعنى" (بروكس ١٩٩٣ : ٦٤ - ٦٦) ويمضى ليقول إن ميلودرامات زمنه التى كانت تمثَّل فى :

> شكل مكثَّف ومتطرف وعلى طريقة منوشكين ومبالغ فيه حيث كانت الدراما القومية تقدم فى الاجتماع السياسى أو المؤتمر Convention وفى التجمعات وفى المحاكم وعلى خشبة المسرح.

(المرجع نفسه)

إن الجماليات الدرامية فى ١٧٨٩ تستغل المواضعات الدرامية للميلودراما وتطوعها لقص بديل لقصة الثورة الفرنسية. هذه الصفة الجسدية فى اللغة والتمثيل representation تسرى فى تمثيل enactment منوشكين المسرحى طوال العرض ولكن ليس أى مكان أكثر مما فى أحد المشاهد الذى يقفز فيه

الممثلون إلى إحدى المنصات ليعيدوا خلق تتابع قصير يدين بالفضل إلى فيلم آبل جانس Abel Gance الصامت *نابليون* *Napoleon* (١٩٢٧) هنا يخلق الممثلون - وقد أمسكوا تمامًا بإيقاع وخطو وتفاصيل فيلم جانس - "رقصا" مبهجًا يشبه الغيبوبة مبتعدًا كثيرًا عن الصدق الواضح فى الواقعية. عن طريق اقتطاف وإعادة تقديم الأفعال المتقطعة السريعة لميلودراما جانسى السينمائية يوسع هذا المشهد و"يضاعف" اللغة المسرحية للميلودراما التى هى طابع باقى إنتاج منوشكين. تستطيل الأطراف limbs الممتدة فى غضب فى مخزون inventory من الحركات المتوسلة والخطابية بينما يمزق الممثلون ملابسهم فى أفعال تمزيق lacerating تحكى العواطف المتطرفة لهذه اللحظة الثورية. يتم تمثيل المشهد بشكل صارم فى نهاية ذروة جدول عاطفى يعبِّر فى تتابع سريع عن اللوعة والاشتياق واليأس والإثارة والغضب والكره و - قبل كل شئ - الأمل.

هنا تغطى السهولة الواضحة للإخراج الميلودرامى الجرئ عملية معقدة لوضع طبقات من المعنى بعضها فوق بعض. إن "مجازات المشهد الملموسة : النبلاء وقد تنازلوا عن حقوقهم أو يقومون بأداء ذلك - تصبح نوعًا من الستربتيز الأوبرالى الميلودرامى - إنه مقدم بشكل حرفى لكنه مكثف من أجل التأثير النقدى" (ويليامز ٢٠٠٧) . فى حقيقة ذلك الزمن لم يتنازل النبلاء الفرنسيون عن الكثير لكنهم أرادوا أن يراهم الناس وهم يفعلون ما كان مطلوبًا منهم. هكذا يكون "للمجاز والتكثيف تأثير نقدى فى عرض منوشكين. كانت الحيلة التى استخدمها

النبلاء هى التمسرح الواعى بالذات conscious theatricality وهنا انقلبت الحيلة عليهم، إن إدعاءهم قد انكشف" (المرجع نفسه).

بالنسبة لمنوشكين لم تكن الميلودراما كمسرح جسدى رفضًا أو ابتعادًا عن ما هو صادق بل كان طريقًا آخر إلى الصدق - التمثيل فى الميلودراما لا يعنى المبالغة فى التمثيل overacting بل هو احتضان للغة مسرحية تحاول أن تمثّل represent أقصى ما تصل إليه العاطفة والإحساس الإنسانيان من خلال الإيماءة الجسدية واللفظية. تقوم الميلودراما على الافتراض بأن الظروف المتطرفة extreme - سواء كانت فى ساحة الشخصى / المنزلى أو - كما فى حالة ١٧٨٩ - على المسرح الاجتماعى والسياسى الأكبر - تولّد استجابات مكثفة وصاخبة. من هنا فإن سلّم العواطف داخل الميلودراما وحجم تمثيلها الجسدى والصوتى هما إجابة صحيحة ومناسبة عن الظروف التى أدت إلى ظهورها - إن منطق الميلودراما يتطلب ليس فقط عواطف متطرفة ولكن "معجمًا إيمائيًا "كبيرًا" لتأديتها-

هنا تنطق منوشكين ليس فقط بفلسفة فرقتها هى لكنها تتحدث بلسان تناول للمسرح والأداء يرجّع صداه كثيرون من ممارسى المسرح الجسدى:

> ليس من المفترض أن يمثل المسرح علم النفس ولكن العواطف - وهو أمر مختلف تمامًا. إن دور المسرح هو أن يمثل حالات النفس العاطفية المختلفة وحالات الذهن والعالم

والتاريخ. إن لعلم النفس فى مسرح الشمس دلالات سلبية
غير مباشرة : التمثيل "السيكولوجى" هو نقد - وإنه يعنى أن
الأداء لا يصل إلى الحقيقة، إنه بطئ ومعقد ونرجسى. وعلى
عكس ما نعتقده السيكولوجيا لا تتدفع نحو الداخل لكن نحو
القناع الداخلى.

(منوشكين، مقتطف فى ويليامز ١٩٩٩ : ١٧٢)

إن نقد منوشكين لـ "تمثيل السيكولوجى" يجد صداه لدى كثيرين من مؤدى وممارسى المسرح الجسدى المعاصر. طبعًا ، هذا ليس رفضا لعلم النفس بل هو منظور يناقش العلاقات بين السكيولوجى والجسدى والـ "داخل" inside و"الخارج" outside. إن منوشكين - وقد تأثرت بقوة بمعلمها جاك لوكوك - تحتضن استراتيجيات التمثيل التى تهدف إلى شحذ sharpen وإعداد جميع حواس الجسم لمواجهة تحديات الأداء. وإذا كانت منوشكين - مثل كوك - تعانى من أجل إعادة التوازن لإعداد الممثل ليكون بعيدًا عن التناولات المعرفية والسيكولوجية الصرف ونحو استكشاف الحسى والمادى فذلك لأنها تحاول أن تنظم وتغذى ما تسميه "عضلة الخيال" (منوشكين ٢٠٠٢ : ٢٦٢). لقد اعترفت منوشكين صراحة بتأثير لوكوك فى تشكيل أعمالها مع الممثلين فى مسرح الشمس :

طريقته فى التعليم - الطريقة الملموسة جدًا التى أراد أن
يعالج بها الجسد الشعر. أسلوبه الواقعى .. هو الذى أرانى

حقيقة معينة وهى أن لا أتخيل أن كل شئ يحدث فى الرأس .. المسرح لحم. إنه من فعل verb يحول إلى لحم ولوكوك ينقل لنا هذا.

(منوشكين فى روى وكاراسو Roy and Carasso ١٩٩٩)

مسرح كومبليسيتيه: شارع التماسيح

Complicite : The Street of Crocodiles

كثيرا ما كان يُنظر إلى مسرح كومبليسيتيه - كما لاحظنا فى الفصل ٢ - كأفضل وأوضح الأمثلة للمسارح الجسدية الذى تم تأطيره framedودفعه بواسطة تقاليد المايم الفرنسى فى القرن العشرين وبصفة خاصة - طبعًا - أعمال جاك لوكوك والذى تدرب فى مدرسته فى البداية عدد من الأعضاء المؤسسين للفرقة - بنفس الطريقة وكما لاحظنا اسم "المسارح الجسدية" هو اسم لم تسع إليه فرقة كومبليسيتيه ولم تطالب به بالإضافة إلى أنه من الاختزال الخاطئ أن نقول إن ممارسات الفرقة - بشكل غير معقد - هى تعبير عن تعاليم لوكوك ومشاهير تقليد المايم الفرنسى الآخرين.

وكالحال مع مسرح الشمس لمنوشكين من المستحيل تصنيف ريرتوار أعمال مسرح كومبليسيتيه خلال ٢٠ عامًا أكثر من أنه تناول ابتكارى من الناحية

الجسدية وهازل لكل من الأداء والنصوص التى تبدعها الفرقة أو تأخذها من مصدر آخر، لقد تحركت ممارسة فرقة كومبليسيتيه إلى الأمام وإلى الخلف بين الأعمال المبتكرة تماما واقتباس الروايات أو القصص القصيرة وتنفيذ النصوص المسرحية التى تتراوح بين شكسبير - مرورًا ببريخت - وبين دورنمات Durematt ويونسكو Ionesco. وعبر جميع المنطلقات المختلفة هذه جاءت فرقة كومبليسيتيه بروح وبراجماتيات pragmatics الابتكار الخلاقة لمهمة صنع المسرح. يمكننا أن نفحص كل أعمال الفرقة تقريبًا من خلال مادة وعدسة المسارح الجسدية ولكننا هنا سنبحث أساسًا عن عرض واحد - *شارع التماسيح* (١٩٩٢) لكى نحدد الملامح المفتاحية لتناول جسدى للبناء القصصى ورواية القصة.

ظلت *شارع التماسيح* (سنسميها من الآن *(التماسيح)* ضمن ريرتوار الفرقة لمدة ثمانى سنوات، تتطور وتتعدل دائمًا لكنها لم تنته أبدًا حتى عندما عرضت أخيرًا فى ١٩٩٩ . إن حس التغيير فى العرض قد عكس جوانب من كل من المادة - عدم استقرار المادة والشكل - فى قصص برونو شولز Bruno Schulz القصيرة والتى وضعت على أساسها مسرحية *التماسيح* بشكل فضفاض - والتناول الدراماتورجى للمدير الفنى لفرقة كومبليسيتيه سيمون ماكبرنى إن التماسيح تبنى قصتها الخاصة من مصادر ثلاثة :

- الموضوعات والتفصيلات والعلاقات من داخل قصص شولز.

- الحياة الخاصة لشولز.

- الأحداث البارزة التى تؤدى إلى وتتضمن الحرب العالمية الثانية وظهور النازية والهولوكوست.

تستغنى مسرحية التماسيح - وقد بذلت محاولة صغيرة لدمج هذه العناصر فى قطعة من السرد القصصى الخطى linear - عن القواعد التى تأخذ شكل التتابع للبناء القصصى التقليدى وبدلا من ذلك تبنى نسيجًا متطورًا من العناصر (المرتبط بعضه ببعض بشكل فضفاض) والموضوعات والتفصيلات الغريبة من القصص داخل إطار شخصى وتاريخى أكبر.

> لقد عملنا على الارتجالات improvisations وفيها يستمر الممثلون فى عملية التذكر التى تقع فى قلب كل قصصه. لقد خلقنا مناخ زمنه وميكانيزم أحلامه. لقد فحصنا إيقاع كوابيسه وانشغاله المكثّف بعزلته المحبوبة والمحتقرة despised.

(مسرح كومبليسيتيه ١٩٩٩)

فى داخل قلب أعمال مسرح كومبليسيتيه يوجد تحدى التحول transformation وعلى الرغم أنه من الواضح تمامًا أن هذا هو مادة التمثيل نفسها (رغم أنه ليس من الضرورى أن يكون الأداء performing) فى أى جنس مسرحى فإن مدى وشكل والغرض الدراماتورجى من مثل هذا التحول داخل عرض لمسرح كومبليسيتيه يختلف اختلافًا كبيرًا عن البروتوكولات protocols التقليدية للتمثيل الواقعى التمثيلى realistic representational acting . إن ماكبرنى يستدعى بانتظام الأنماط الشكلية للتأليف الموسيقى - الإيقاع والسرعة tempoوالصياغة على سبيل المثال - لكى يساعد ممثليه أن يبنوا المادة عندما يكون البناء العادى للقصة التى تسير بشكل خطى والدافع السيكولوجى غائبين. فى مسرحية *التماسيح* يعمل التحول على عدة مستويات وأشكال هناك - وهو ما يؤطر ويغمر العرض كله تحول فى الإيقاع والمكان والجو يمكِّن الفعل المسرحى من أن يؤدى بطريقة مكثفة وغالبا ما تشبه الأحلام حتى إننا نكون مبعدين كثيرًا عن تجربة أن نرى الممثلين وهم يلعبون الشخصيات البولندية فى ثلاثينيات القرن العشرين. طوال العرض يكون لدينا إحساس بأننا نشترك فى حلم سرعان ما يصبح كابوسًا، أننا نشاهد أشباحًا يعودون ثانية إلى حياتهم السابقة. وكالحلم تدخل القصة داخل "ما هو معقول" وخارجه. ففى لحظة هناك مشهد فى غرفة بمدرسة وفى لحظة أخرى محادثة حول مائدة غداء لبالغين عن الطبيعة غير المستقرة والغامضة للمادة. فى إحدى المقابلات ينطق ماكبرنى بإستراتيجيته فى الابتكار والعمل الدراماتورجى فيما يتعلق بالقطع المجزأة fragments التى هى قصص شولز :

أصبح واضحا أن البناء القصصى لن يكون هو الشئ الذى يربط أجزاء القطعة بعضها ببعض بل هو شئ أقرب إلى القطعة الموسيقية التى يعاد فيها لحن أو لحنان عن طريق أدوار أو أصوات مختلفة fugue وتنويعاتها. كان علَىّ باستمرار أن أخترع ظروفا وألعابًا وبيئات يمكن للممثلين فيها رؤية ماذا كانوا يفعلون لكنهم لا يزالون سعداء لأن يتحركوا بطريقة لولبية بشكل خلاّق. لقد قمت معهم بتطوير لغة كاملة من التحولات، لغة مكنتهم من أن يسيطروا على الوثبة من وسيط إلى آخر.

(ماكبرنى فى جيانا شى Giannachi ولوكهرست ١٩٩٩ : ٧٤)

وعلى مستوى آخر يكون الممثلون فى حالة انسيابية واستعداد دائمين للانتقال من طريقة أداء إلى أخرى. من تصوير مكثف للشخصية لكنه واقعى بشكل يمكن التعرف عليه إلى لحظات يتحول فيها المؤدى إلى ذبابة بشوكتين للغذاء كإريال، إلى بعث الحياة فى الكراسى المرفوعة عاليا فوق رءوس الممثلين لتصبح غابة، إلى التجريد النسبى لاثنين من الممثلين مقيدين معًا يتدحرجان ببطء وبشكل شاعرى عبر خشبة المسرح يقرأ أحدهما من صفحات كتاب ، إلى ممثل وقد انحنى إلى نصفين وهو "يلبس" ببطء زوجا من الأحذية الثقيلة يمسكه من الكعبين وإلى

ممثل استغرق فى البحث عن قطعة فى كتاب وهو يعبر المكان مع مؤد آخر كما لو كان شالا على كتفى هذا المؤدى.

تقدم قصص شولز - مشروعات كاملة لفرقة مثل فرقة كومبليسيتيه تقدم هذه الحكايات لماكبرنى وممثليه - باحتفائها بالتغير وعدم الاستقرار والغرابة والغموض - ملعبًا يجربون فيه التحولات الجسدية. إن التدريب هنا مع جاك لوكوك ومونيكا بانييه Monika Pagneuy وفيليب جولييه Philippe Gaulier والذى جربه معظم ممثلى فرقة كومبليسيتيه يقدم لأفراد الفرقة قاموسًا مشتركًا هو فى جزء منه فقط معجم للمهارات الجسدية والذى - مع ذلك - ولّد أيضًا وبشكل أهم روحا مشتركة للعب والتواطؤ complicite والتلقى disponibilité. هذه الصفات مشروحة بشئ من التفصيل فى مرى Murray (٢٠٠٣) ولوكوك (٢٠٠٠) لكنها أساسًا القوة الدافعة لتحقيق روح الفريق وعلاقة التعامل اليقظة والحية مع الجمهور. وتعترف أنابل آردث العضوة المؤسسة بفرقة كومبليسيتيه والممثلة فى مسرحية *التماسيح* بالتأثير الفعال الذى كان لمونيكا بانييه على الفرقة لمدة تزيد عن ٢٠ سنة فى تغذية هذه الصفات.

> المؤدون الذين يعملون مع مونيكا هم "فى اللعب" من البداية ... إن مونيكا قادرة على أن تجد طريقة فى إطلاق التعبير الكامل عن النفس الخلاقة من خلال الجسد. إنها تمكّن

الجسد ليكون مصدرًا غنيًا لمشاهد طبيعية مختلفة : إن جسدك يغنى، نفس لحظة أنت صخرة أو أرض مجدبة أو بدوى فى الصحراء. الفكرة المركزية هى التحول. لا يحتاج أى ممثل الجسد الكامل؛ انهم يحتاجون أجسادهم لتكون متاحة بالكامل أمامهم، يعملون بأقصى الإمكانيات بأقل مجهود.

(آردن فى إحدى المقابلات فى لوكهرست وفلتمان Veltman ٢٠٠١ :٢)

هذا السجل المطاط elastic لإمكانيات التحول مقدم فى مشهد بصفة خاصة فى مسرحية *التماسيح* حيث يجلس أفراد العائلة والأصدقاء حول مائدة غداء. هناك إحساس بالضجر لكنه إحساس "يخرقه punctured بانتظام تدخلات الأب الغريبة حول المادة والحياة والمرض والعلاقات (أخى أنا كنتيجة لمرض طويل وغير قابل للشفاء قد تحول بالتدريج إلى حزمة من الأنابيب المطاطية" (فرقة كومبليسيتيه ١٩٩٩ : ٣٣). يقدم غداء العائلة ساحة للعب تمكن نص شولز من أن يتم التعبير عنه فى ألعاب ممثلى فرقة كومبليسيتيه الجسدية المبهجة لكنها غريبة bizarre، إنها دراسة حالة صغيرة لكنها قوية لإعادة نص إلى الحياة من خلال عمل الجسد وليس أبدًا مجرد توضيح وهو زواج نموذجى بين لغة الكلمة المنطوقة ولغة الفعل الجسدى.

بينما تقدم أديلا Adela الخادمة الحساء وتغازل - مازحة - كل واحد يتخلل الدردشة غير المهمة بين العائلة أقوال مأثورة بشكل ملح من الأب والتى تثير السخرية الودية والدهشة والإعجاب المجامل :

إن هجرة الأشكال forms هى جوهر الحياة يا جوزيف.....

...

تستطيع المادة أن تتغير فى لحظة فى غمضة عين قد لا نصبح ما تعتقد أنه نحن ...

...

انتبه يا جوزيف . إننا فى لحظة تغيير. انظر ! إنه جدير جدًا بالملاحظة، جدير جدًا بالملاحظة.

(نص من فيديو مسرحية *شارع التماسيح* من فرقة كومبليسيتيه)

فى "لحظة التغيير" هذه يضع الأب ذراعًا حول ابنه جوزيف وهما يشاهدان الآخرين يبدأون تحولهم إلى طيور مطلقين أصوات القرق(للدجاج) وصياح الديكة والسقسقة (صوت الطيور الصغيرة). يتحرك الأب حول المائدة مبتهجًا بـ "هجرة الأشكال" هذه بينما تدفع الشخصيات وتهز رءوسها ورقابها وكيعانها elbows "هنا نجد طاووسًا وهناك (واقفا خلف زوجته) ديكًا حضونًا broody hen . كل

ممثل شخصية يجد تحوله بإيقاعه الخاص وهو يستمتع بشكل بالغ الوضوح باللعب الذى تنطوى عليه عملية التحول metamorphosis . هنا تواجهنا صفة تبدو أنها ترمز إلى كل أعمال مسرح كومبليسيتيه وهى على وجه التحديد التقاء فى الوقت نفسه بين الالتزام الكامل بالعمل وبين الابتعاد المداعب والذى نادرًا ما يكون ساخرًا. ليس هناك ما يفيد أن الممثلين يريدون أن يبيعوا لنا الإيهام بأنهم *أصبحوا* طيورًا بل أنهم يدعون خيال الجمهور إلى الانشغال بالعمل. فى هذا المشهد كما فى لحظات كثيرة أخرى عبر ريتوار كومبليسيتيه نرى كلا من الممثل والشخصية يستمتعان بوضوح بلعبة التغير. إن القصة وصناعتها هما إشارة هادئة ولكن عن علم كما لو كانت تقول "هذا هو ما نستمتع بعمله فعلا كصناع مسرح وكمؤدين فى نفس اللحظة تمامًا التى تدفع فيها القصة إلى الأمام.

ينتهى المشهد على طريقة مختلفة للتحول حيث تعود الطيور إلى الشكل البشرى وتلتقط الشخصيات الكتب التى تصبح قفصًا كبيرًا للمخلوقات التى تهبط بسرعة فى عملية انقضاض ترفرف أجنحتها بينما يضرب الممثلون الكتب من ظهورها. مرة ثانية، وعن عمد يتم كسر الإيهام مؤقتًا حيث تفقد الطيور - الكتب القدرة على الطيران وتتخبط بين الشخصيات وهى تختلط ببعضها البعض وتتسابق حول مائدة الغداء. فى هذه اللحظة ندخل فى لعب الطفولة عندما تستطيع الأجساد والأشياء أن تصبح بشكل مطلق أى شىء يريدها أى إنسان أن تكون . إن القاعدة الوحيدة هى ضرورة التغير والتحول. إن الجمود

والركود ليسا خيارين على الإطلاق. والكتب أيضًا ليست اختيارًا مجانيًا لتمثيل الطيور لكنها تدخل - كشئ وكاستعارة - على أساس متكرر فى نسيج العرض بأكمله. يقترح الكتاب رمزًا تراجيديًا لفظاعات النازية ولحياة شولز فى جيتو درو هوبيسز Drohobycz عندما أوكل إليه، فى ١٩٤٠، العمل فى مكتبة تحت سيطرة الجستابو ليرتب وينتقى الكتب إما لينظمها فى كتالوج أو يحكم عليها بالتدمير بسبب صفاتها "المنحلة" degenerated.

فى رسمه لبورتريه لسيمون ماكبرنى يعرِّف ديفيد ويليامز التيمات المتكررة فى أعمال فرقة كومبليستيه :

> فى جميع عروضه يتم تشجيع encourage المكونات المادية للسينوغرافيا على أن تتغير ويعاد تنسيقها وتتبدل وتتحول وتعيد اختراع نفسها مؤقتا متخذة أشكالاً وهويات قصيرة العمر داخل لغة مسرحية هى نفسها مهاجرة ومتحولة ودائمة التنقل. الشئ الثابت الوحيد هو التغير، هو اللعب المتقلِّب للناس والأشياء فى الأحوال التى يصبحون عليها : tout bouge التغير الدائم.
>
> **(ويليامز فى ميتر وشفتسوفا Mitter and Shevtsova ٢٠٠٥ : ٢٥١)**

إنهم يجعلوننا واعين بشكل مدهش بالجسد في المكان. كم
هو صعب أن تجرى ضد الهواء، أن تدفع نفسك إلى الأمام ،
أن تقاوم قوى الجاذبية، حتى تلك التى لا يمكن ملاحظتها.
إن اللحم flesh يتشكّل ويضغط ليتحول إلى التواءات
contortions، وتصبح حدود الجسد واضحة للرؤية. كم
تكون الأرضية صلبة عندما تصطدم بها. كم تكون العظام
هشة فى اصطدامها بالخشب، كم تكون رائحة العرق كريهة
عندما يدخل فى عينيك .. التحدّى الذى تظهره قوة
الاحتمال. كم يستطيع الجسد أن يتلقى، كم ضربة، ما مقدار
الضغط عليه ؟

(بكر Becker ١٩٩٤ : ٥٨)

فرقة أداء جزيرة الماعز هى فرقة مقرها شيكاغو وتأسست فى ١٩٨٧ . فى هذا القسم سنفحص بشكل خاص جزءًا من مسرحية *البحر والسم* (سنسميها من الآن *السم*) والتى عرضت لأول مرة فى ١٩٩٨ . تعتبر فرقة جزيرة الماعز على شاكلة فرق مثل التسلية غصبا ومجموعة ووستر فى أن أعمالها من ناحية الشكل على حافة ما يمكن أن ينظر إليه على نحو تقليدى على أنه "مسرح" وهى تقع بسهولة داخل تصنيفات الأداء والفن الحى Live art و - فى حالة جزيرة

الماعز - حتى الرقص. ومثلها كمثل هاتين الفرقتين الأخرتين ترمز أعمال جزيرة الماعز إلى ممارسات المسرح المعاصر والتى - فى الوقت الذى تنشغل فيه بعمق بالأمور الاجتماعية والسياسية والأخلاقية - تلتفت بنفس القدر إلى استجواب - من خلال الأداء - شروط وجود المسرح نفسها وطبيعة علاقته بالجماهير فى العالم الحديث. وككثير من الفرق التى فحصناها فى هذا الكتاب لا تهتم جزيرة الماعز كثيرا بالزعم بأن "المسرح الجسدى" هو أنسب علامة لتعريف ممارساتها فى العمل. إلا أن أداء جزيرة الماعز - من خلال أية عدسة قد يرغب المرء فى اختيارها - دائمًا ما يكون جسديًا بشكل عميق ومفرط وهو أداء مبنى على قاموس حركة متطور وغالبا ما يكون شخصيًا جدًا له فى كثير من الأحيان متطلبات حادة من المؤدين.

بنت الفرقة عبر الخمس عشرة عاما الماضية علاقة قوية ومستمرة مع الجماهير الأوروبية وصنعت وأدت أعمالها بصفة خاصة داخل بريطانيا وقد صاغت علاقات مفيدة مع برامج مسرح وأداء معينة فى وحول عدد من الجامعات فى المملكة المتحدة ومثل فرقة التسلية غصبا والتى يمكن مقارنة الفرقة بها بوضوح شديد كان لفرقة جزيرة الماعز مدخل واضح وسخى لمشاركة واستكشاف ممارساتها المتطورة مع الطلاب والفنانين والأكاديميين الآخرين. حقا لقد لعبت الفرقة دورا نشطًا ومحفزًا فى هدوء فى المنتديات (المؤتمرات والندوات والمطبوعات إلخ) التى تعنى بفحص شكل وهدف واتجاه ممارسات الأداء المعاصرة.

وكاستجابة متطورة لأعمال جزيرة الماعز فيما يلى تقرير شخصى من سيمون مرى :

ترجع مقابلاتى مع جزيرة الماعز إلى حوالى ١٥ سنة من خلال أربعة أعمال أداء تمت مشاهدتها فى مواقع مختلفة من المملكة المتحدة مثل ستوكتون Stockton على نهر التيمز ومعهد الفنون المعاصرة Instutute of Contemporary Arts وكلية فنون بريستول ودار تينجتون فى ديفون Bristol and Dartington College of Arts in Devon لا أعتقد أننى "أفهم" أعمال الماعز اليوم أكثر مما فهمتها فى حوالى ١٩٩٠ عندما شاهدت "لدينا موعد" We Got a Date لكن هذا الآن لا يهم كثيرًا أو لا يهم على الإطلاق على الأقل بالمعنى الذى أحبطنى فى الماضى فى أوائل تسعينيات القرن العشرين. لدى اليوم إحساس بشكل أكبر بما يجب على أن أتوقعه فيما يتعلق بأطر ومفردات قاموس الأداء من قطعة فنية للماعز لكننى أعرف أيضًا أننى سأهتز وأنزعج بكل مقابلة جديدة. من بين استجاباتى الكثيرة لأعمال الماعز هناك استجابتان دائمًا ما تعاودانى : واحدة عن الجدية والثانية عن نوع ونسيج طابعهم الجسدى وحركتهم. أبدأ بالأولى . فى أى وقت اشاهد قطعة للماعز أدهش وأصاب بالرهبة من جديتهم. يبدو أن هناك ابتسامات قليلة لكن هذا ليس لأن هذه الأعمال عدوانية أو تعليمية بشكل قاس. ولا لأن الجهد الشاق ينقصه خفة الظل أو الفكاهة. الامر يتعلق أكثر – فيما أعتقد – بالإحساس بالعمل الذى يجب القيام به، أن يتم انهاؤه داخل الإطار الزمنى الذى أمامنا. الإحساس بشئ عاجل يجب أن يقال وأن

يبدأ العمل فيه، الإحساس بأن الوقت ينفذ لكن ما هو هذا "الشئ" هو أمر يجب أن أقبله دون تفكير كجزء من العقد. شئ يجب ممارسته والتخلص منه، كلاهما. وأنا منشغل جدًا بهذه الجدية ومن خلال عيون المؤدين إلى حد كبير وبسبب التزام مخلص إلى حد بعيد بمهمات الأداء التى يعملون من خلالها وأمامنا. أشعر أحيانا بالملل ولكن هذا الملل فى هذه الأيام أقل احتمالاً أن يكون تبرمًا من أن يكون انزعاجًا من نفسى لمحاولتى الشاقة أن أسبر غوره جميعه، هو نوع من المقاومة التطهرية الخاصة لأن أطلق طاقاتى الحسية وأن أسمح للدقائق أن تعمل لحسابى عندما أكون مستعدًا وعندما تكون هى أيضًا مستعدة.

والآن ننتقل إلى الحركة والطبيعة الجسدية. إنها غريبة ومكلفة جدًا ولكن - حمدًا لله - خفيفة فى كل من التنفيذ والتلقى. من الصعب أن نحدد الغرابة بدقة. إنها بالتأكيد ليست غريبة بشكل واع بالنفس وغريب بل بالأحرى فإن الأمور لا تتوافق مع بعضها البعض لكن ليس هناك التغلب التكنيكى البارع على المصاعب كما فى الباليه. يشير ستيفن بوتومز Stephen Bottoms فى *البحر والسم* إلى هذه الصفة الخاصة لـ "جماليات حركة الجسم غير البارعة" (موتوفر (٢٠٠٤)). يتحرك المؤدون فى فرقة الماعز بالطبع جيدًا وبثقة ومهارة يحسدون عليهما. ربما تكمن الغرابة غالبا فى اختيار الأفعال أو الإيماءات اليومية والتى تصبح غريبة بشكل مقلق من خلال التكرار والفكر الذى يعاد : لماذا يختارون أن يفعلوا ذلك ؟ هنا بصفة خاصة لدى إحساس - كمتفرج - بالثمن الذى يدفعونه حين يتساقط العرق وتبدأ الأجساد النحيلة فى التعب. إنى ابدأ فى القلق بشأن

كم الجهد الأكبر الذى يمكن أن يتحمله جسد ماثيو جوليس النحيل والقوى العضلات مع ذلك ؟ يجب أن تكون كارين كريستوفر لائقة بدنيًا وقوية ومرنة ومقاومة بنفس القدر لكنها تبدو غير حصينة vulnerable فهى بالتأكيد ليست قوية كالراقصين الرجال. بريان سانر Bryan Saner رجل ضخم ولا يشبه أبدًا ما تعودت أن أتخيل أنهم راقصون. هذه الرقصات، هذه الموسيقى الجسدية هى أبعد من أن تكون صادرة عن إنسان آلى لكن غالبا ما يكون هناك إحساس بأن المؤدين قد وقعوا فى شرك ظروفهم الجسدية وليس أمامهم بالفعل إلا اختيار أن يؤدوا مرارًا وتكرارًا . إنه إحساس غريب بأن المؤدين لم يطلبوا القيام بهذه الأعمال الروتينية الجسدية الشاقة، أن هذا هو ما لا يرغبون فى عمله كأدميين وكمؤدين ولكن بما أن نص الأداء لديهم والدماء الحية داخلهم يتطلب منهم القيام بهذه الأفعال إذن يجب عليهم بالتأكيد أن يقوموا بها. وبما أنهم مضطرون لذلك فإن هذه الأفعال تنفذ (كمهام) برغبة المؤدين ودون إكراه أو مقاومة ولكن مع الانفصال عنها وبدون أى إحساس بالرابطة بين المؤدين. العمل – كما يجب أن يكون كل عمل – له ضريبته. ويتعبون . ثم يتوقفون.

نلاحظ هنا كيف يجيب ماثيو جوليش على سؤال حول ما إذا كانت "الألعاب الرياضية الصارمة هى ما يميِّز جزيرة الماعز".

> لست متأكدًا أن الطابع الجسدى هو علامة مميزة. أعتقد أنه نوع من الاستجابة للرقص عندما تستطيع أن ترى المجهود وليس الألم. ولكن عندما يرى الجمهور مجهودًا بغير

تدريب يكون هذا أقوى تأثيرًا من رؤية جهد مدرَّب أو مخفى. كيف نؤثر فى العدد الصغير من الأشخاص الذين يشاهدوننا ؟ أعنى أن كل واحد يذهب إلى السينما ويتم العصف بحواسه عن طريق الصوت العالى والتغذية العالية - إننا مجرد أناس موجودين أمامهم. كيف ننافس السينما ؟ عملنا الجسدى هو الإجابة الحقيقية.

(جوليش فى تساتسوس ١٩٩١ : ٦٧)

وطبعًا العمل الجسدى فى عروض جزيرة الماعز ليس عن المنظر المبهر والبراعة الفنية. ومن غير المحتمل أن تتم قراءته على هذا النحو - ولكنه بداية على أى حال عن تحدى الطرق التقليدية للانتماء إلى الجماهير واستكشاف التأثير الأحشائى والأكثر عضوية للنشاط المؤسس على الطابع الجسدى على خشبة المسرح. عندما سئلت لين هيكسون lin Hixson مديرة جزيرة الماعز لماذا يتم دفع مؤديها إلى مثل هذا النشاط الجسدى القاسى (التعذيب الجسدى) قالت:

"إنها طريقة فظيعة لشرح بعض الحقائق الأساسية للأمريكيين المعجبين بذواتهم". (المرجع نفسه : ٦٨) . وهنا نتلقى الإحساس بميول جزيرة الماعز الأخلاقية والسياسية وكيف تبدأ الفرقة فى إثارتها واستكشافها.

تقول كارول بكر Carol Becker فى مقال بعنوان "الطابع الجسدى للأفكار" (بكر ١٩٩٤) أن انشغالات الفرقة الأخلاقية والسياسية "مفخخة enmeshed فى العمل الفنى، فى الممارسات الجسدية المثابرة والتعاونية التى يلتزم بها جميع أعضاء جزيرة الماعز. "أخيرًا". هكذا تقول بكر - "يأخذ العمل مكانه - سواء ضد الحرب أو الإذلال أو الاغتراب alienation أو الخداع أو الانفصال أو معاداة السامية أو الهوس بحب الوطن أو الفاشية (المرجع نفسه : ٦١) . فى *السم* تبدأ عملية جزيرة الماعز بالربط بين فكرتين : الرقص والسم. قادتهم عملية البحث - وقد أثارهم فى البداية إصبع بريان سانر المسمم بعد هجوم "كائن صغير الجسم غير معروف" فى مكان ما فى الجراند كانيون The Grand Canyon - إلى الرقص الذى ولدته تجربة السم . للتطهير من السم نتيجة عضة العنكبوتة الذئبية يجب بوضوح على الضحايا أن يرقصوا حتى نقطة الانهيار حتى يخلصوا الجسم من سم العنكبوتة . إن ما أوجد رقصة سينت فيتس St. Vitus هو الخبز الذى سببه عشب دارنل Darnel الضار الموجود فى حقول الحنطة والذى كان يستهلكه الايطاليون الفقراء فى سنوات المجاعة. إن استهلاك الجماهير لهذا الخبز السام تسبب فى أراهن وبائية "رقص" فيها الضحايا حتى انهارت أجسادهم قبل الموت مباشرة. بدأت جزيرة الماعز - من هذه المثيرات - فى تصميم "رقصات مستحيلة" من سلسلة من حركات لا يمكن تأديتها (تقريبًا).

إن *السم* مثلها مثل أعمال جزيرة الماعز - فى رفضها لأدوات التحليل التقليدية التى قد نستخدمها لنفحص الأداء - تغرقنا فى مشكلات الكتابة فى /

وخلال / وحول / وعن المسرح - من ناحية، يبدو أن التحليل يلوّث defile أو يعقد ما هو بسيط فى العمل الفنى ومن ناحية أخرى يسطّح flatten التقعيد إلى حد التفاهة السهلة - ربما كان من الأفضل أن نعرّف اللحظات، أن نصف ونقدم بعض الأفكار الحذرة. فى أحد التتابعات بالقرب من منتصف القطعة يلتقط ماثيو جوليش - الواقف بدون حركة - من المائدة بجانبه علبه صغيرة من التربة الجافة يفرغها على رأسه الحليق الأصلع. يقع كثير من التربة على الأرض لكن تظل هناك كومة تشبه المخروط مما يعطيها شكلاً كوميديًا. يظل وقورًا مستغرقًا فى المهمة. يلتقط كيسًا من الحبوب ويزرع عددا صغيرًا من الحبوب فى التربة . يأخذ إناءً للرى صغيرًا جدًا من المائدة ويرطب النبات وقد ترك خطوطًا مبتلة من التراب أسفل وخلف رأسه. يلتقط بطارية من المائدة ويربطها إلى وسطه ويمسك بـ "لمبتين" متصلتين واحدة فى كل يد وذراعاه، ممتدان فوق رأسه حتى تعطى الأشعة "الإضاءة الشمسية" اللازمة للنمو ويقف دون حركة حين تعزف الموسيقى الالكترونية المكتومة.

يضع مارك جيفرى Mark Jeffery - الذى كان جالسا إلى المائدة - ميكروفونا ومنصة فى مقدمة المسرح ويبدأ رقصة بطيئة بحرك فيها قدميه مع كارين كريستوفر. "يمسكان ببعضهما البعض ويبدو أن كلا منهما يسند ثقل الآخر والرأس مدفونان فى الصدرين / الأكتاف. يتحركان ببطء حول المكان بطريقة تذكّرنا بماراثون الرقص الأمريكى فى ثلاثينيات القرن العشرين حيث كان المعدمون والعاطلون يتنافسون على نقود الجائزة ليكونوا الزوج الأخير

حرفيا) الذى يقف منتصب القامة فى حلبة الرقص. (*إنهم يطلقون الرصاص على الجياد ، ألا يفعلون ذلك ؟* ، ١٩٦٩، سيدنى بولاك Sydney Pollack). بينما يحرك جيفرى وكريستوفر أقدامهما حول المكان المخطط بالعلامات يقول جوليس - الذى لا يزال بدون حركة - بقوة لكن بدون انفعال : "لابد أن هناك خمرًا فى هذه المزبلة .. أريد شرابًا" .. ينظف بريان سانر المائدة ويقوم بحركة فيها حلزونية وتوازن على رأس المائدة قبل أن يسقط بقوة على الأرض. ثم يؤدى رقصة متعثرة غريبة وهو يحمل المائدة كلها وجسده يخترق إطارها وأرجلها. خلال هذا التتابع يتمايل الراقصون للوصول إلى الميكروفون وينشطون أنفسهم عن طريق الإثارة التى تولدها إحدى الصور ويشتركون فى الحوار كما يلى :

ك س (كارين كريستوفر) أعرف أن جورج لا يريدنى أن أقول لك هذا - لكن الآن فى هذه اللحظة - إن ٣٢ شظية لا تزال مستقرة فى جسم جورج.

م ج (مارك جيفرى) ٣٢ ! والآن يخوض نوعًا آخر من الحروب ويحارب ليفوز، أليست هذه روح "لا تقل أبدًا فلتمت" العظيمة التى تجعلنا ابلد العظيم الذى نكونه اليوم.

ك س و م ج: "معًا" بالتأكيد هى.

يأخذ سانر البطارية والأنوار من جوليس الذى لا يزال لا يتحرك ويبدآن "ماراثون رقص" أبطأ وأشد إيلاما حول المكان.

إننا نصف هذا القسم من *السم* بالتفصيل لأنه يبدو فى بعض الجوانب أنه يدعِّم بوضوح قصة – مهما كانت ممزقة وتسير على غير هدى ومفككة – أكثر من أى جزء آخر من العمل. وهى تساعدنا أيضًا مرة ثانية على أن نحظى بإحساس بالقيم السياسية والجمالية لجزيرة الماعز تحت الإشراف الإخراجى للين هيكسون وبصفة خاصة فى *السم* عن نهب وتدمير الكوكب من خلال الأنظمة السياسية التى تبدو بطبيعتها أنها تغذى أحوال الكارثة والوحشية atrocity.

> تظهر شظايا التفاعل بين المنظر والكوريوغرافيا والتى تبدو كبقايا من نظام آخر وعالم آخر عاش فيه الناس نصف عيشة والنصف الآخر كان أملا يتطلعون إليه... من مصادر كثيرة مثل القصة الشخصية والأفلام التسجيلية والصور التى تم العثور عليها أو الايماءات التى لاحظوها وقاموا بتسجيلها ... العمل الذى يقاوم الترتيب الهرمى المعتاد للملامح الشكلية التى تتوافق مع الممارسة المسرحية التقليدية أو تطور المعنى من خلال القصة الخطية linear narrative، بدلا من هذا يسير العرض على منوال شبكة من التداعيات associations.

(بيلز Bailes ٢٠٠١ وب سايت جزيرة الماعز)

إلا أنه – من ناحية الكوريوغرافيا – ربما يكون مسلسل الأحداث التى تتبعناها بأعلى أقل تمثيلا للقطعة من تتابعات الحركة الطويلة التى يصدر عنها خطوات ثقيلة ومتكررة ومجهدة تفتتح العمل ويتم العودة إليها فى مناسبتين أخرتين على الأقل. هذه تمثل إلى حد ما بشكل غير عادى جهد جزيرة الماعز عبر حوالى ٢٠ عامًا. يبدو أن الوثب العالى والسقوط والتدحرج والدوران حول النفس مثلا يمزق معا موادًا متناقضة مع بعضها البعض، الخشونة والرقة، القوة والهشاشة، القدرة على المقاومة وضعف الإرادة، عدم المبالاة والعاطفة ، الشجاعة والقابلية للهزيمة. فى كتاب "رفيق القراءة" عن مسرحية *البحر والسم* يكتب سى جى ميتشل C.J.Mitchell :

> تحدثت جزيرة الماعز عن تتابعات الحركة الطويلة والمرهقة أحيانا والتى يمكن أن تقوم بوظيفة "تقديم" الجمهور إلى زمان ومكان عروضها محولة توقعاته واستجاباته لما سيأتى بعد ذلك. احبس أنفاسك.

(سى جى ميتشل فى جزيرة الماعز ١٩٩٨ : ١٣)

لكى تعرف *السم* معرفة أفضل عليك أيضًا أن تلاحظ :

- الملابس الخضراء والبنية والصفراء التى توحى باليونيفورم المؤسسى للخدمات الحربية وخدمات الطوارئ مشيرة بشكل ضمنى إلى مناطق المعركة وزمن الأزمة.

- العلبة الصفيرة الصفراء الخطرة بمكانيزم الضخ ومسدس الرش spray gun التى يستخدمها مارك جيفرى لرش رذاذ الضباب السام على كارين جيفرى أو لرسم خيط سميك أبيض عبر الأرضية.

- بريان سانر فى تى شيرت مشدود إلى الرأس كدب راقص.

- مارك جيفرى مرهق ولاهث الأنفاس بعد تتابع نشط على أرضية خشبة المسرح وقد أجبر على شرب كوب كبير من اللبن بواسطة بريان سانر.

- ثلاثة مؤدين يقفون فى صف واحد يبعد كل منهم عن الآخر مترًا واحدًا، الواحد خلف الآخر يلوحون معًا باليد اليمنى ثم تمسك اليد بالأخرى تتصافحان وتتخفضان.

- الضفادع البلاستيك التى تمطر ظهر مارك جيفرى المغرور والذى يعلوه العرق ويغطى الأرض.

- وأكثر من ذلك.

ولكى تعرف *السم* افضل كثيرا كان عليك أن تكون هناك ليس مرة واحدة بل مرات عديدة. كان عليك أن تشعر بخشبة المسرح وقد امتلأت بالصور images والأصوات ورائحة العرق. كان يجب عليك أن تصبح فى حيرة وربما أن تشعر بالسأم بين الحين والحين و - وهو أمر يدعو للدهشة - أن تنفعل وتذرف الدموع

أو تكون قريبا من الدموع. لن تكون متأكداً من سبب ذلك. كان ينبغى عليك أن تشعر بالعدوى. كان يجب عليك أن ترى كل مؤد وهو ينقل الأثاث على خشبة المسرح لتركيب المشهد التالى غالبًا نيابة عن مؤد آخر. يعملون معًا، يتواطأون فى صمت" (المرجع نفسه : ١٨). كان عليك أن تسمع الكلمات المنطوقة مثل :

- أمى العزيزة ، أنا عند أسفل جسر من العظام ..

- لم أرد أبدًا أن أظل حيًا ، أردت أن أرقص كهاملت فى عالم من الضفادع.

- حاولنا أن نعطى الناس الذين أتوا إلى هنا فرصة أن ينسوا للحظة قصيرة العالم القاسى بالخارج.

- لقد فشلنا، ربما. إنه سقوط نبيل. ربما كانت السنين لم تسمَّم بعد.

- هل يمكن السماح لى بمشاركتك فكرة أخيرة واحدة ؟ أنت لا تحتاج أن تكون رقم ١ . أنك تسير فى طريق الحياة لكن لا تكن الأخير.

- سنعود فى الوقت نفسه مساء الاثنين المقبل وفى نفس الوقت سيظل لدينا أمل.

محاولة مهرج أن يتسلق إلى داخل أرجوحة شبكية hammock :داريوفو

إنها مسألة توازن واتزان وديناميكا. حتى أنك لو تسلقت إلى أعلى بركبتك عليك أن تدفع بها قليلا - ثم تنتظر أن تعود (ركبتك) قبل أن تدفعها مرة ثانية. انظر كيف تصعد ركبتك. إنك تغير ثقلك بيديك. تلتقط نفسا. انتظر المرجحة swing . انطلق ! إفرد ساقك. انتظر المرجحة. نفس واحد. بدل اليد. اعكس الوضع. افرد جسمك. بدّل اليدين. افتح ساقيك. واحدة فى هذا الجانب وواحدة فى ذلك الجانب. وتكون قد وصلت! كل هذا فى الديناميكا.

(داريوفو، "جوهان بادان فى اكتشاف امريكا" Johan Padan a la Descoverta de la Americhe فى جوزيف فاريل Joseph Farrell وأنطونيو سكودرى Antonio Sceuderi (محررين) (٢٠٠٠ : ٣٠) *داريوفو : خشبة المسرح والنص والتقاليد*، مطبعة جامعة جنوب إللينويز)

نكمل هذا الفصل بتقرير قصير عن أفعال الكاتب المسرحى الإيطالى والمؤدى وصانع المسرح والحاصل على جائزة نوبل داريوفو (١٩٢٦ -) . من ممارسات جزيرة الماعز قد تبدو قفزة غير عادية أن نربط بينها وبين أعمال الفارس المحملة بالسياسة وعمليات الأداء المنفرد لفو وأن ندرسها. على الرغم من

الاختلافات الواضحة جدًا فى الجماليات والكتابة المسرحية والشكل هناك صلات بين الفرقة التى مقرها شيكاغو وبين فو حول الالتزام السياسى ونقد الرأسمالية المعاصرة ونماذج تفاعل الجمهور ورفض قبول سيطرة الواقعية المسرحية. فى فحصنا الموجز هذا لأعماله سنقصر دراستنا فقط على العلاقة بين السياسة عنده وبين المهرج كشكل مسرحى وميستر بوفو الرائعة وهى طبعة فو المعقدة والساخرة المعاصرة من مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى.

فيما يتعلق بصياغة فو لممارسات المسرح الجسدى نحن منجذبون نحو التقاليد الثقافية للأداء الشعبى وليس إلى مواضعات صالات الرقص والمنوعات والفودفيل الأكثر حداثة ولكن إلى التواريخ الأعمق لمسرحيات الأسرار والمهرجين (giullari) والكوميديا ديللارتى والمايم والصفات الجسدية الجامحة والأحشائية لمسرح الشارع والكارينفال والسيرك والسوق. إن مسرح فو ومشاركته العاملة والشخصية لفرانكا رام Franca Rame متجذرة تماما ومتأطرة Framed فى سياسته الاشتراكية. بالنسبة لفو هذه المعتقدات السياسية لا تعمل فقط على تنظير مسرحه لكنها تحدد شكل ومواقع وأنماط العلاقات مع جماهيره. إن طبقة "العقد" مع المتفرجين مهمة بالنسبة لفو كأهمية المضمون الفعلى لأعماله. إن الاثنين فى الحقيقة يعتمد كل منهما تمامًا على الآخر.. إن التواطؤ وعلاقة الوئام التى يسعى إليها فو مع جمهوره لهما وظيفة ايديولوجية صريحة فيما يتعلق بجذب متفرجيه إلى حلف معه يتجه نحو الاشتراك فى نفس المنظورات السياسية. وهما يصبحان أيضًا - مع ذلك - أداة دراماتورجية وشكلية يمكن من

خلالها دعم قصة القطعة الفنية موضع الحديث. يشرح ولتر فاليرى Walter Valeri العلاقة بين فو وجمهوره :

> معنى هذا أن المتفرج لم يعد شخصًا ما يصل إلى المسرح، يستهلك ويعود إلى منزله. المتفرج يتعاون مع المؤدى ويصبح هو القوة التى تحرِّك العرض بردود فعله / فعلها واقتراحاته/ اقتراحاتها. هذه العملية تنتج جماليات متفردة ليست مؤسسة على المضمون والأسلوب ولكن على الصلات العميقة بالوظيفة الأساسية لل "نظام المسرحى" تجعله أكثر فعالية وقوة من نوع المسرح الذى أطلق فو عليه مصطلح "أدبى".
>
> **(فاليرى ٢٠٠٠ : ٢٨)**

من أجل إطار عمل مفاهيمى يحرك ممارسته يأخذ فو صراحة من كتابات وفكر الماركسى الإيطالى انطونيو جرامسكى Antonio Gramsci (١٨٩١ - ١٩٣٧) إن فو - متبعًا جرامسكى - منشغل بدور الثقافة فى المجتمع الايطالى وكانت أعماله دائمًا تتطلع إلى أن تكون أداة تساعد الطبقة العاملة الإيطالية فى التعرف على ثقافتها والنطق بها بدلاً من التواطؤ فى ثقافة الطبقة الحاكمة السائدة والمسيطرة . إن أعمال فو تقدم تدخلاً ثقافيًا فى حياة الطبقة العاملة والفلاحين لكى تساعد على المطالبة بثقافتهم هم وبامتلاكها وفى نفس الوقت يصبحون أكثر قوة فى مقاومة طرق مؤسسة الحكم السائدة فى شرح العالم وفى

تبزير قوتها. يقترح جرامسكى وفو مراجعة ذلك الشكل الخام من الماركسية الذى يرى الثقافة على أنها أفكار ووجهات نظر ومشاعر تولّدها الخبرة والقوة الاقتصاديتان بشكل آلى.

وكما لاحظنا فى تقريرنا حول أعمال أريان منوشكين وبصفة خاصة فى عرضها ١٧٨٩ هناك "طابع جسدى" bodiliness فى لغتها وعرضها الثوريين (بروكس مقتطف فى ويليامز ١٩٩٩ : ٣٩). بالنسبة لفو هذا الطابع الجسدى هو - بدرجة أقل - الصفة الجسدية المشدودة والمندفعة والممتدة عند ثوريى منوشكين الفرنسيين وهى بدرجة أكبر الصفة الجسدية الواضحة للاحتياجات الإنسانية الأساسية الجوع والعطش والجنس والرغبة والهضم والسرور. الضحك بالنسبة لفو قضية سياسية ويمكن أن يكون فلعا سياسيًا سواء كان رجعيًا أم تقدميًا. ومعظم أعماله قد بنيت من أجل عمل المهرج والحماقة والفارس أو بنيت من أشكالها. وكما فى تقاليد الكوميديا ديللارتى كان التعاون مع الجمهور لتوليد الضحك إمكانية مدمرة بشكل ضخم بالنسبة لفو. إن المرح الذى يكشف عن الملك أو البابا أو عضو آخر من الطبقة الحاكمة فى ملابسه الداخلية لم ترق أبدًا لمن فى السلطة. إن الضحك الذى تنتجه عروض فو - فى أحسن أحوالها - هو عمل من أعمال التضامن داخل وبين المؤدين والجمهور ، هو عمل من أعمال الصداقة وهو مؤامرة كوميدية فى مواجهة طمع وقسوة وعنف من فى السلطة أو من يساندوها مثل الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

بالنسبة لرون جنكينز Ron Jenkins (أكاديمى ومشارك فو ومترجم كتاباته إلى الإنجليزية). هو "مهرِّج بريختّى" سعيد لأن يصف مسرحه بأنه "ملحمى". يعبر جنكينز عن الفكرة كما يلى :

> طوَّر فو أسلوبا حديثا للعروض الملحمية التى تتحدث إلى الجمهور بشكل مباشر كالمقال الصحفى. وهو ينقل المناظير بانسيابية المونتاج السينمائى وينبض بالدافع الإيقاعى الذى يحرك الارتجال فى الجاز Jazz.

(جنكينز ١٩٩٥ : ٢٤٣)

كـ "مهرج بريختى" فى الاسكتشات العديدة القصيرة الساخرة والجسدية بدرجة كبيرة التى تكوِّن مسرحية ميسترو بوفو ينتقل فو باستمرار من المخاطبة والمحادثة المباشرة للجمهور إلى القص وتقديم (بدلاً من تمثيل (acting) الشخصية المعينة . إن ميسترو بوفو هى هدية فو الكبرى للتقاليد المسرحية الإيطالية وهى عمل ساخر ثرى بشكل غير عادى ومحطم للتقاليد المتوازنة. فى بداية إسكتشه الأيقونى والشعبى عن البابا بونيفيس السابع Boniface VII وهو وحش فاسد وقاسٍ وطماع يأخذ فو فوطة ويبدأ فى حك أو تجفيف رأسه. الجمهور يضحك وكمهرج جيد – ولكن بهدف سياسى مركز – يمضى مونولوج فو الذى يتحدث فيه إلى الجمهور كما يلى :

على أن أجفف وجهى، هذا شئ طبيعى

أنت تفعل نفس الشئ فذلك أليس كذلك ؟

هذا بيتى

فى دقيقة سآكل سندوتشًا

اعذرنى

هذا موجود فى تقاليد الكوميديا ديللارتى

عند نقطة معينة يخرجون فوطة

هذا. موجود فى النص .. بين الفصول

وهم أيضًا يغسلون وجوههم

ثم يمضى ليقدم خلفية تاريخية خفيفة عن حياة بونيفيس لكنه يكسر طريقة الأداء هذه مرة ثانية عندما يبحث عن كوب ماء على المائدة. يقول :

هذا الطوب ليس من قطع الأثاث التى على المسرح

أنا فقط أحتاج إلى شراب

(يشرب بينما يشاهده الجمهور فى هدوء)

ستندفع النافورات من أذنى

كان الاسكتش طبعا قد بدأ لكن الآن فقط يبدأ فو فى تجسيد قصة البابا بونيفيس وهو يرتدى ملابسه من أجل موكب بابوى. وهو يتوقف بين الحين والآخر فى منتصف الغناء ليعذِّب ويعنِّف صبيان مذبح الكنيسة. يستمر الاسكتش باستخدام المايم والتشخيص characterization الجسدى البارع وفو يقاطع بين الحين والحين غناء أغنية جريجورية Gregorian بطلبات منه لصبيان المذبح وصيحات غضب فى وجوههم. إنه عرض بارع ومضحك جدًا لكن فو يعمل على مستويات كثيرة كما تبين الكلمات المنطوقة بأعلى هنا. وكما فى أى خطاب مباشر لبريخت، ينقل لجمهوره مجموعة من الأفكار المعقدة. إن فو يغريهم بالتواطؤ مع مشروعه السياسى واضعًا ما يفعله هو داخل التقاليد العميقة للكوميديا ديلارتى مؤكدًا هويته هو إلى جانب شخصية بونيفيس موضحًا فى صراحة الأحوال الإنسانية (التصبب عرقًا والإحساس بالعطش) وأخيرًا – موجهًا متفرجيه نحو لحظة مسرحية متعلقة بالجو العام عندما يدعوهم لأن "يحسوا بالصمت". وكما يلاحظ جنكينز "ينشئ فو مونولوجاته – مستخدمًا جمهوره كشريك – وقد وضع فى ذهنه إيقاعات استجاباتهم" (جنكينز ١٩٩٥ : ٢٤٣).

لقد فكر فو بعمق فى ما هو نوع التمثيل أو الأداء الذى يناسب مشروعه الخاص بشكل أكبر وهو يحلل فى كتابه حيل الصنعة *The Tricks of the Trade*

فو وهود Hood ١٩٩١) وينتقد الفيلسوف الفرنسى ديدرو Diderot وكتابه تناقض الممثل *The Paradox of the Actor* . يرى فو أن ديدرو يمتدح بشدة سلطة الكاتب على حساب الممثل مثنيا بشدة على "القوة التى يكتسبها النص عندما يؤدى ليلة وراء ليلة على خشبة المسرح" (فو وهود ١٩٩١ : ١٤). بدلا من ذلك يمتدح فو كل مزايا كونه "مؤلفا ممثلاً" والذى "منذ كتابته للسطر الأول يستطيع أن يسمع صوت نفسه ورد فعل الجمهور". (المرجع نفسه : ١٨٤) إن فو لا يهتم بمناهج التمثيل التى تتطلب من الممثل التحول إلى الشخصية لكنه يهتم باحتفاظ الممثل بشخصيته / شخصيتها. على الممثل أن يطور ما يشير إليه فو على أنه أدبيات، على أنه البصمة الشخصية المتميزة التى لا يخطئها أحد.

عندما نشاهد أى اسكتش من استكشات ميستر بوفو نجد أن الأهمية التى يعطيها فو - كمؤدى - للإيقاع واضحة جدًا. وهنا يمكننا أن نقارن إحساس فو الحاد بتوقيت الإيقاع rhythmic timing بتصوير جان لوى بارو لدبرو Debureau فى فيلم كارنيه Carné بعنوان *أطفال الفردوس Les Enfants du Paradis* (انظر الفصل ٢). لقد تعلم فو مهاراته فى المايم والحركة مع جاك لوكوك فى أوائل خمسينيات القرن العشرين عندما كان الاثنان يعملان فى مسرح Piccolo Theatre بميلانو وقبل أن ينشئ الأخير مدرسته فى باريس. ينتبه فو - مثل لوكوك - إلى الطابع الموسيقى الديناميكى للعرض وهذا واضح بشكل خاص فى اسكتشه *جوع زانى المهرج The Hunger of Zani the Clown* والذى - كما يرى رون جنكينز - "مبنى حول إيقاعات الجوع كما يعيشها فلاح فى القرن

الرابع عشر" (جنكينز ١٩٩٥ : ٢٤٤). فى مثل هذه الاسكتشات تكون هذه الإيقاعات دقيقة ومنفذة بإحكام ولكنها ليست مخفية برقة عن نظر المتفرج - المستمع. وفى الوقت الذى ينظم فيه إيقاع أفعال الشخصية فإنه يجعلها تنطق من خلال ريرتوار غير عادى منطوق من الأصوات - زمجرات growls وشخير gruntsوصرير squeaksوأصوات اللهاث وصرخات الألم أو الذعر والتى تؤدى وظيفتها إلى جانب اللغات الجسدية للمايم والإيماءة.

إن نصوص فو مدونة فى ميسترو بينو تدويناً خفيفاً داخل البناء الكلى لهذا العمل الملحمى لكن يتم تعديلها باستمرار من خلال رد فعل الجمهور إزاء الارتجالات التى يبنى عليها كل اسكتش. ومما يدعو إلى الدهشة أن تأكيد فو - بصفته حاصلا على جائزة نوبل فى الأدب - على الأداء قبل النص هو أقرب إلى التقاليد المسرحية الشفاهية أكثر منها إلى التقاليد الأدبية. إن القص الشعبى teatridinarrazione يربطه بشكل فرعى بمثل تلك الشخصيات أو الفرق مثل سبولدينج جراى Spalding Gray (١٩٤١ - ٢٠٠٤) ومايك الفريدز Mike Alfreds وعمله مع فرقة التجربة المشتركة Shared Experience وبعض الأعمال المبكرة لمسرح Théâtre de Complicité وأنا ديفر سميث Anna Deavere Smith والعديد من كوميديانات المونولوجست.

يكتب برنارد دورت Bernard Dort فى تلخيص ذكى لمسرح فو الجسدى وعمل المهرج عند بريخت :

إن فـو قـادر على أن يلعب على توقـيت ودهشـة التـحـول metamorphosis ... إن إيماءاته تتـوقف فـجـأة ... إنه يلاحظها ويعلق عليها ويضحك عليها ويعيدها ويتوسع فيها. من خـلال إيماءاته غـيـر الكاملة والمعلقـة فـيـما يبـدو بين الماضى والحـاضـر وكلمـاته التى تسـتـدعى هذه الايماءات ولكنها لا تحـسـمـهـا تمامـا فإن فـو لا يتـوجـه إلى خـيـال المتـفـرجين، إنه ينشِّط activates المتفـرجين. إنه يجـبـرهم على أن يتوافقوا معه وأن يضاعفوا من مناظيرهم ووجهات نظرهم. إنه يدخلهم فى الجدال debate.

(دورت مقتطف فى فاريد وسكودرى ٢٠٠٠ : ٢٣)

خاتمة afterwards

بدأنا هذا الفصل ببعض "التحـذيرات حول الكتابة للمسـرح" والتى قدمت النصح أساسًا حول مصاعب تحديد - من خلال الكلمات - ما هى القطعة المسرحية أو ماذا كانت. إن "كيف" يكتب للمسرح مهمة مثل "ماذا" يكتب للمسرح. لقد كتبنا عن مدىً لا ينتهى تقريبًا من الاستراتيجيات والأوضاع النظرية ومناظير التأليف التى تتطلع إلى التعبير عن الإحساس بالعمل الفنى المعنى. وهنا كلمة "إحساس" كلمة مناسبة تنقل شيئًا بالتقريب، أى الاقتراب من المركز ولكن ليس أبدًا ادعاء الوصول إليه. وفى الحقيقة تشك فى أن هناك "مركزًا حقيقيًا"

يمكن أن يكون موجودًا. "الإحساس" كلمة مناسبة أيضًا من ناحية أن فهم المسرح لا يمكن أبدًا أن يكون ممارسة معرفية وفكرية خالصة وفى الحقيقة تتضاءل بشدة عندما يكون هذا هو الزعم أو الافتراض. بل أن صفات المسرح الصوتية والبصرية والجسدية الحتمية تتطلب استجابة من جميع الحواس إذا كان علينا أن نتذوقها و"نفهمها" بالطريقة الصحيحة.

الكتابة بالجسد Writing with The body

الشئ الأكثر أهمية هو ما يضعه المرء فى قلبه وفى جسده. هناك بعض المؤلفين الذين - كما يمكنك القول - يضعون أشياء عظيمة فى فم الممثل لكنهم لا يضعون شيئًا فى قلبه أو جسده ... إن جسد الممثل يمكن أن يؤدى فقط عندما يعطيه المؤلف مادة تصدر من القلب .. الممثلون يكتبون بأجسادهم . هذا هو أحد قوانين المسرح.

(إريان منوشكين فى مقابلة مع جان بيريه Jean Perretفى جاك لوكوك (٢٠٠٦ : ١٣١) *مسرح الحركة والإيماءة Theatre of Movement and Gesture*، روتلدج.

الفصل الرابع

الإعداد والتدريب

المعلم الخلاق The creative Teacher

إن علم التربية pedagogy كفعل خلاّق هو تحقيق الحاجة إلى خلق ثقافة مسرحية هو أحد أبعاد المسرح الذى ترضيه بالعروض فقط إرضاء جزئيًا والذى يترجمه الخيال بلغة التوتر الحيوى. هذا هو السبب فى أن المسرح قد عاش فى العقود الأولى من القرن أساسا من خلال علم التربية (قبل أن تصبح موضع ثناء ويصبح منظمًا وتعليميًا didactic) والسبب فى أنه يمكننا النظر إلى علم التربية كخط بينى through line يرجع إلى تواصل أكثر تجاربنا المسرحية أهمية.

(فابريزيو كروشيانى Cruciani (١٩٩١ : ٢٦)، "التدريب على الصنعة - أمثلة شرقية" فى إى. باربا E.Barba و ن. سافاريز N.Savarese، قاموس أنثروبولوجيا المسرح: *الفن المسرحى للمؤدى : A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret art of the Performer*، روتلدج).

استكشاف المداخل المعاصرة والتاريخية إلى التدريب من أجل المسارح الجسدية يعنى أن نواجه مدىً متنوعًا من الممارسات والمواقف الفلسفية والسياقات الثقافية. ومما لا يدعو للدهشة أن البحث فى أنظمة التدريب والإعداد لكل من صنع وأداء المسارح الجسدية يقودنا إلى نفس المناطق المضطربة من التوتر والتهجين والتعددية plurality وعلم دلالة الألفاظ وتطورها semantics والموروث التاريخى كما يحدث عند فحص العمل الفنى نفسه. إن أسئلة مشابهة عن التصنيف تطرح نفسها فيما يتعلق بتدريب أو إعداد المؤدى. هل من الممكن مثلا أن نتعرف على أو فى الحقيقة نتخيل أى مدخل إلى تدريب الممثل لا يتعامل مع الجسد وحركته؟ طبعًا لاً.

هنا أيضًا تكشف أوجه قصور اللغة الإنجليزية عن نفسها عندما يتم إجبارنا بشكل مزعج على أن نتذمر مطلقين التحذيرات والاحتمالات عن أن إخراج الصوت هو نشاط متجسد embodied وجسدى وعن التفاعلات المعقدة والمتعايشة بين العقل والجسد والعواطف والحركة والجهاز العضلى musculature والذاكرة والمشاعر وحتى - "الروح" spirit.

يقدم لنا آلان ريد Alan Read تعريفًا جذابًا وشاملا للمشهد المسرحى الطبيعى landscape :

المسرح هو ممارسة فى التعبير تتضمن جمهورًا من خلال وسيط الصور التى يوجد الجسد الإنسانى فى مركزها. إنه هو الممارسة الوحيدة من بين الفنون التى تبرز الجسد الإنسانى بهذه الطريقة وهكذا فهى تتضمن أشكال الأداء من الرقص إلى طقوس الموت داخل حدودها. إن وجود الجسد فى فعل المسرح يقدم مشكلات وفرصا منهجية methodological معينة للتحليل المسرحى.

(ريد Read ۱۹۹۳ : ۱۰)

إذا كان الجسد الإنسانى - كما نعتقد مع ريد - فى مركز "المسرح كممارسة فى التعبير" إذن فكل إعداد لصنعه وأدائه هو - بدرجة أكبر أو أصغر - جسدى. يفحص هذا الفصل نطاقًا من الممارسات والافتراضات عن التدريب المسرحى ويقيسها بالمجاز tropes وأشكال المسارح الجسدية التى فرغنا من فحصها فى هذا الكتاب. ونحن نركز أيضًا على نظم تدريب الممثل التى تعبر بصراحة عن الانشغال بقدرة التعبير الإيمائية والجسدية للمؤدى داخل الاقتصاد الثقافى للمسرح المؤسس على النص : مناهج التدريب التى يمكن أن تؤكد دون لبس تعريف آلان ريد للمسرح والذى اقتطفناه بأعلى.

يقودنا البحث فى المسرح بصفة عامة أو المسارح الجسدية بصفة خاصة إلى منطقة نزاع وغالبًا ما تكون أيديولوجية. إن التدريب ليس أبدًا نشاطًا محايدًا أو تقنيًا صرفًا. إنه يفترض مسبقًا أو يوجه الشئ - الموضوع الخاص بنظام التدريب

نحو أنواع معينة من الممارسات أو الأشكال المسرحية دون غيرها. إن نماذج التدريب - سواء كان هذا صراحة أو بدون وعى أو بشكل غير مكشوف - مؤسسة على شبكات معقدة - وموضع خلاف - من الفكر الفلسفى الذى يعنى على سبيل المثال بالسلوك الإنسانى والتحفيز motivation والتعلم والبناء الجسدى والقوة والحرية. إن شراسة بعض "المنازعات" بين تلاميذ معينين لاتين دكرو وجاك لوكوك فى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين تشهد على المعتقدات التى كان يتم اعتناقها بحماس - الأعمال موضع الثقة - حول "الطريق" الصحيح للمايم الحديث والمسرح الجسدى فى تلك الحقبة الزمنية. إن المنازعات حول تدريب المؤدى ليست بهذه البساطة لكنها تضمنت داخلها مجموعات أوسع بكثير من الأسئلة المتعلقة - على سبيل المثال - بهدف ودور المسرح فى أى عصر معين وطبيعة التمثيل وأدبيات العلاقات والمعاملات بين الجمهور والمؤدى.

التقارير التالية وبصفة خاصة دراسات الحالة تتأثر بالأسئلة والاهتمامات التى لا تتصل بزمن معين تقريبًا حول ما يلى:

- التفرقة بين طرق التدريب الرسمية وغير الرسمية.
- التوتر - وأحيانا يكون خلاَّقا - بين مفاهيم "التدريب" و"الإعداد".
- الاقتصاديات الثقافية لنظم التدريب وتأثيرها على الممارسة.

- أشكال العلاقة بين المعلمين والطلاب وتتراوح بين العلاقة التعاونية وعلاقة التسلط.

- فضيلة virtue الأجساد اليومية أو المشفرة ومناسبتها فيما يتعلق بالأداء.

- العلاقات مع أشكال الفن الأخرى.

- التدريب كبحث.

الإعداد الجسدى للمسرح: تواريخ وسياقات

physical preparation for theatre : histories and contexts

إن تدريب الممثلين وصناع المسرح المنظَّم بشكل صريح فى نطاق الثقافة الغربية هو ظاهرة تنتمى كلية تقريبًا إلى القرن العشرين. فقبل هذا الوقت كان الممثلون يتعلمون ما هو متوقع منهم من خلال الانغماس فى عملية وأداء المسرح وفى بعض الحالات من خلال الأشكال الفضفاضة من "التتلمذ" على أيدى ممثلين أكثر خبرة. من الناحية التاريخية كان التدريب ولا يزال داخل درامات الرقص الشرقية تقليدًا شفاهيًا وجسديًا بشكل مكثف حيث كانت المهارات والممارسات - حرفيا - "يورثها" أحيانا الأب البيولوجى إلى ابنه وأحيانًا من المعلم الشخصى guru الذى يصبح كالأب الثانى للمبتدئ novitiate . إلا أن نيكولا سافاريز يختار أن يفرق بين "التدريب" والتقليد imitation وهو يرى المؤدين

الشرقيين الشبان "يتعلمون مدوَّنة score الأداء بتقليدهم أستاذًا ويعيدونها حتى يتقنوها تمامًا" (باربا وسافاريز ١٩٩١ : ٢٤٩). هل هذه التفرقة مفيدة ؟ هذا أمر يخضع للنقاش. بالنسبة لما يعنينا نحن نفضل أن نستكشف الفروق الدقيقة بين "التدريب" و "الإعداد" والمصطلح الأخير يفضله - بشكل متزايد - الممارسون المعاصرون لأنه يوحى بمجموعة من الاحتمالات ذات نهاية مفتوحة بشكل أكبر واقل تقييدًا للمؤدى وصانع المسرح.

هناك صورة فى باربا وسافاريز الفن السرى للمؤدى (١٩٩١ : ٣٠) تبيِّن راقصًا من بالى "باندونيسيا" جالسًا خلف صبى صغير ربما لا يزيد عمره عن ٤ أو ٥ سنوات يعمل بذراعيه لكى يجد الأفعال اللازمة للرقصة ويتعلمها. وعندما يكبر الطلاب فهم عادة ما يقفون أمام الأستاذ ويتعلمون عن طريق التقليد المباشر لأفعال المعلم. بينما هذا النوع من "التلمذة" متأصل بشفافية وعمق فى تقاليد خاصة تتصل بالثقافة والأداء فإن من السذاجة أن نعتقد أن ممارسات التدريب المعاصرة الغربية ليست بنفس القدر متجذرة فى أو مستفيدة ثقافيًا عن الافتراضات الثقافية والاقتصادية التى تتراوح بين المعتقدات حول كيف "تعمل" الأجساد وبين الضرورات التجارية المعاصرة لصناع المسرح.

فى الغرب، يعكس نمو أنظمة التدريب والإعداد الموضوعة بشكل منتظم فى أثناء القرن العشرين تحويل المسرح وفنون الأداء إلى الاحتراف وتلك الأنظمة نتيجة مباشرة لهذا الاحتراف. يعرِّف ريتشارد ششنر خمس وظائف (فى باربا

وسافاريز ١٩٩١ : ٢٤٨) عندما كان يجيب على سؤال عن الغرض من التدرب المسرحى داخل إطار عمل متداخل الثقافات :

- تفسير النص الدرامى.
- نقل transmission نص الأداء.
- نقل الأسرار.
- التعبير عن النفس.
- تشكيل المجموعة.

فى حدود ما يعنينا سنركز أساسًا على الوظائف الثانية والرابعة والخامسة من هذه الوظائف وسيكون التعبير أو التفسير الجسدى للنص الدرامى أيضًا فى ذهننا بشكل واضح. على الرغم من أن "نقل الأسرار" تبدو صياغة غريبة داخل السياق الغربى إذا ترجمناها لتعنى تطوير المهارات والميول داخل مجموعة مكرسة للعمل ضد طبيعة المواضعات المسرحية المستقرة نستطيع أن نبدأ بالتعرف على تفسير مناسب لظروف هذا الكتاب.

مع ظهور المخرج المسرحى المستقل بذاته والتقسيمات الأخرى للعمل داخل اقتصاديات صنع المسرح نستطيع أن نلاحظ ظهور الزمان والمكان وقد تم وضعهما جانبا بعيدًا عن عملية الابتكار أو التدريب المسرحى لإعداد وتدريب

الممثلين الشباب. إن قضية فصل التدريب عن الصنع الحقيقى للمسرح هو توتر يتكرر فى أشكال كثيرة مختلفة عندما نبدأ فى النظر بدقة فى الممارسات والفلسفات والأهداف المختلفة التى تدعم هذه الممارسات. بالإضافة إلى ذلك، إذا تصورنا أن التدريب هو الاكتساب المتعمد والمنظم بدرجة أقل وتصورناه بدرجة أكبر على أنه التوسع اليومى البطئ وتعديل الميول والقدرات الموجودة إذن يصبح التدريب غير منفصل عن التجربة المنتجة لأعضاء الفرقة الذين يعملون معًا بشكل منتج عبر فترة طويلة من الزمن. هنا يتغير شكل التدريب إلى عملية تساؤل questioning وتكثيف وإثراء يومية عادية أكثر منها نشاط "يتعهد" المرء بعمله مع معلّم معين عبر فترة زمنية منفصلة.

هناك ملمح آخر يكشف عن نفسه عن طريق الفحص الدقيق لتطور التدريب فى المسرح الغربى فى أثناء القرن العشرين هو تداخل interconnectedness الممارسات والمداخل المختلفة اختلافًا واضحًا. بينما لا يعنى هذا الزعم وجود نوع من الإجماع الفاتر bland consensus بين المجددين البارزين فى تدريب الممثل / المسرح فإن الهدف منه أن نذكّر أنفسنا بالبديهية التى تقول أن لا أحد يستطيع - مهما كان رائدًا أن يبدع فى فراغ ثقافى وفكرى . هكذا كانت هناك خلال القرن شبكات معقدة من التزيين embellishment والنقد والتوسع والرفض بين مناهج التدريب المعروضة. كل مجدد فى تدريب المؤدى - بدرجة أو بأخرى - هو فى محادثة أحيانًا صريحة وعدائية مع كل من الشخصيات التاريخية (ونماذج التدريب) ومعاصريه / معاصريها. على سبيل المثال ، إن أفكار ميرهولد

Meyerhold التـربوية المجـددة بشكل صـارم يجب أن نفـهـمـهـا وأن نضـعـهـا فى سياقها بواسطة تجاربه المبكرة إلى جانب ستانيسلافسكى Stanislavsky فى مسرح موسكو للفنون Moscow Arts Theatre، بينما يقابل جاك لوكوك أحياناً بصراحة شديدة بين التناول مفتوح النهاية بشكل أكبر للمايم والتدريب على الحركة وبين ما اعتبره التناول المغلق والمقيَّد من الناحية الجمالية لمعاصره اتين دكرو. هناك طريقة تساعد على فهم ووضع أفكار ميرهولد ولوكوك التربوية فى موضعها الصحيح وهى أن ننظر إليها كحوار مع ستانيسلافسكى ودكرو كل فيما يخصه.

حوار ثرى عن التناصى A rich Dialogue of intertextuality

استخدم كوبو Copeau وجروتوفسكى Grotowski وباربا تمرينات ميرهولد ومايم دكرو بينما درس دكرو مع كوبو ودرس ميرهولد ومايكل تشيكوف مع ستانيسلافسكى . وأعلن كوبو عن تقاربه من ميرهولد وأخذ جروتوفسكى وباربا من أعمال دلسارت Delsarte ولكن فى التدريب وليس فى الأداء مباشرة . بدأت منوشكين باستخدام طرق ستانيسلافسكى وقرأت كوبو أيضًا وتدربت مع لوكوك. وقد عرف لوكوك أعمال دكرو ولكنه أعلن أنها آلية وجامدة أكثر مما ينبغى بحيث لا يمكن دمجها فى المسرح. إن الصلات أكثر من هذه بكثير : حقا إن مثل هذا الحوار الثرى للنصوص مع بعضها البعض نتشر بشكل مثير رغم أن من الصعب جدًا أن نرسم خريطة له.

(لى لوجيه Lea Logie (١٩٩٥ : ٢٣٢، "تطوير معجم جسدى من أجل المؤدى المعاصر" ، *NTQ* ٤٣).

التدريب كإنتاج ثقافى: نماذج الإمداد

Training as cultural production : Models of Provision

فى الغرب يتميز القرن العشرون بأربعة طرق (للتدريب المسرحى) مختلفة تخطيطيًا لكنها متداخلة. بينما ظهرت هذه النماذج بالتعاقب الزمنى وعلى التوالى فإن الحدود بينها أصبحت غائمة بشكل متزايد . وهى الآن تتعايش مع بعضها البعض بدرجات متفاوتة من التبادلية mutuality والشك suspicion.

- المخرج أو الممارس المسرحى المحترف كمعلّم ومدرب. داخل هذه العلاقة نستطيع بشكل خاص أن نتعرف على ظهور مصطلحات وممارسات مثل "معمل" ، "أتيليه" atelier.

- ظهور أكاديميات محترفة غرضها - إلى حد كبير - تدريب الممثلين ولكن أيضًا الإعداد لأدوار أخرى فى عملية صنع المسرح (مثل مصممى الديكور designers والفنيين ومصممى الرقصات).

- الدور بالغ الأهمية للجامعة الحديثة كمبتكرة ومقدّمة لنطاق من البرامج التى تنتهى بدرجة علمية تعد فيها الطلاب لفنون الأداء والاقتصاديات التى تنفق وتشرف عليها.

- نمو ورشة العمل ذات الفترة الزمنية القصيرة كفرصة تدريب للممارسين من كل الخبرات والأعمار.

المخرج والممثل كمدرب محترف

The director and actor as professional Trainer

خلال القرن العشرين واستمرارًا فى القرن الواحد والعشرين كان المخرجون والممثلون المحترفون منخرطين بشكل مركزى فى تدريب وإعداد المؤدى وصانعى المسرح. هذا صحيح اليوم بدرجة أقل فى الوقت تقريبا الذى كان فيه ميرهولد وكوبو ينشئان ممارسات تدريبية تجديدية للممثلين الشبان فى الاتحاد السوفيتى وفرنسا إلا أن الشئ المختلف بشكل مهم هو الأبنية structures والسياقات التى كان يتم النظر إلى مثل هذا التدريب والتنفيذ من خلالها. بالإضافة إلى ذلك فإن السؤال من هو الذى يجب أن يتدرَّب؟ وجد إجابة مختلفة جدًا فى ٢٠٠٧ عن الإجابة التى كان يمكن أن يجدها فى ١٩٣٦ . أيضا وبشكل واضح كانت الظروف والإمكانيات الثقافية بين الشخصيات المهمة فى أوائل القرن العشرين هى أيضا مختلفة بشكل كبير. لقد واجه ميرهولد الذى كان يعمل فى الاتحاد السوفيتى فى ١٩١٧ مجموعة من الظروف والتحديات المختلفة جدًا عن كل من كوبو فى مسرح Vieux - Colombier فى فرنسا أثناء نفس الفترة أو مايكل تشيكوف فى Dartington Hall Estate فى ثلاثينيات القرن العشرين فى إنجلترا. إلا أنهم اشتركوا جميعًا فى تجربة كل من الإخراج والتدريس المسرحيين، كل مهمة منهما تفيد الأخرى واعتبار التدريس ليس نقلا للمهارات الموجودة ولكن كأداة للتجريب والمخاطرة فى السعى لإعادة اختراع ممارسات وأهداف المسرح فى علاقته بالعالم الذى كان يسكنه فى ذلك الوقت.

وعلى الرغم من أن ستانيسلافسكى وميرهولد وكوبو وتشيكوف أداروا فصولا دراسية مختلفة للممثلين فى فرقهم والآخرين فإن التدريس والإخراج غالبًا ما أصبحا نشاطين لا يمكن التفريق بينهما تقريبًا. وبما أن كلا من هؤلاء الرجال كان يتفاعل بعاطفة متقدة مع المواضعات المسرحية المستقرة فى زمانه وسياقه الخاص ومن ثم كان يستحدث مناهج جديدة فى التمثيل وصنع المسرح فإن عمليات البروفات كانت تربوية pedagogic بمعنى أشمل كثيرا من مجرد المعنى الفضفاض للمصطلح . فى موقع مركزى من أعمال ميرهولد وكوبو وتشيكوف ومن التفكير اللاحق لستانيسلافسكى كان هناك انشغال بكل من تنقية refining وإعادة تعريف الوجود المادى للممثل والتعبير بعد ذلك عن هذا الوجود ونقله فى الأداء. لقد تحدى هؤلاء المجددون جميعهم - بطرق مختلفة - فكرة ديكارت Cartesian عن العقل المتحكم الذى ينظم ويدرب الجسد العنيد وكل بدوره وضع سلسلة متصلة continuum نفسية جسدية يمكن على أساسها فهم كل الأفعال والمحاولات الإنسانية.

إن إطار العمل الذى أعد فيه ميرهولد وكوبو الممثلين الشبان كان داخل عالم فرقتيهما المغلق نسبيًا. فى ١٩١٣ بدأ كوبو فرقته الخاصة والتى أصبحت معروفة باسم Théâtre du Vieux - Colombier وبها ١٠ ممثلين . ويلاحظ مارك إيفانز Mark Evans أن :

على الرغم من أن برنامج التدريب الرسمى لم يكن خيارا فى

هذه المرحلة المبكرة فقد قرر كوبو أنه - رغم ذلك - كان فى حاجة إلى أن يأخذ ممثليه الشبان "خارج المسرح إلى الاتصال بالطبيعة والحياة" (كوبو ، ١٩٦٧ : ٤٥٢) ... كانت فترة التدريب والبروفات والمناقشات والإعداد تجربة مغذية لجميع المعنيين - موحدة مجموعة من الممثلين فى فريق عمل واحد ومساعدة فى تحديد روح الفرقة وأهدافها وطموحاتها المشتركة.

(إيفانز ٢٠٠٦ : ١٠)

هكذا، بالنسبة لكوبو، كان التدريب والإعداد فى هذه الفترة مندمجين فى عملية البروفات مكوِّنين وحدة عمل. بالنسبة لميرهولد فى روسيا بعد ذلك بسنوات قليلة كان هذا الخليط من ورشة العمل التجريبية والبروفات والتدريب الفنى (الميكانيكا الحيوية bio - machanics). وتطوير مهارات واستعدادات فريق العمل مشابهًا فى الشكل - إن لم يكن فى المضمون - لكوبو. يظل كل من النموذجين تطلعًا - على الرغم من أنه غير قابل للتحقيق بدرجة كبيرة - لمخرجين معينين اليوم (بتشز Pitches ٢٠٠٣ : ٣٨) ويمكننا التعرف على مشابهات معاصرة لكيفية إدارة بيتر بروك ويوجينيو باربا ولف دورين وجوان ليتلوود Joan Littlewood لفرقهم. إن ما يثبت هذه الأمثلة بوضوح داخل إطار المسارح الجسدية هو أن هذا الانغماس immersion فى ممارسات التدريب،

هذه البوتقة crucibleمن التجريب المكثف والمحمى protected يوجه الانتباه حتما ويركزه نحو التعبير الأفضل عن أجساد المؤدين فى اتجاه الأشكال المجددة innovative من المسرح "الجديد".

فى العقود الأخيرة من القرن العشرين واستمرارًا فى القرن الواحد والعشرين نستطيع أن نجد أيضا ظهورًا جديدًا دوزيا periodic لبوتقة الانغماس فى التجريب هذه لكن داخل ظروف وتوقعات ثقافية متغيرة بدرجة كبيرة. بالإضافة إلى الأمثلة التى ذكرناها بأعلى (بروك وباربا وبودين وليتلوود) فإن مخرجين أمثال سيمون ماكبرنى وآلين بلاتل وديفيد جلاس وتيم إتشلز ولين هيكسون سيكونون قد عملوا جميعهم مع مؤديهم بطرق تجمع بين التدريب والإعداد والتأليف الخلاَّق والبروفات داخل إطار عمل "المعمل" . إلاَّ أن اليوم هناك فرق حاسم بين هذه الشخصيات المعاصرة ونظرائهم counterparts فى أوائل القرن العشرين هو أن الأول يقضون وقتًا طويلا يوجهون فيه طاقاتهم فى التعليم خارج نطاق فرقهم ويديرون الفصول الدراسية وورش العمل للممثلين "الآخرين" وطلاب الجامعات ومجموعات المجتمع وطلاب المدارس.

المدراس المسرحية المحترفة والجامعة الحديثة

professional theatre schools and The modern university

فى القرن التاسع عشر افتتح عدد صغير من كونسرفاتوارات فنون الأداء فى قليل من المدن الأوروبية الكبرى على الرغم من أن أقدم تسجيل لمدرسة دراما

أوروبية متخصصة – وهى الكونسرفاتوار القومى لفن الدراما فى باريس Le Conservatoire National d'Art Dramatique – يرجع تاريخه إلى ١٧٨٦ . إلا أن ظهور المؤسسات المخصصة فقط لتدريب الممثلين وصناع المسرح فى الغرب ظاهرة تنتمى بشكل يكاد يكون مطلقًا إلى القرن العشرين. فى لندن تأسست الأكاديمية الملكية للفن الدرامى The Royal Academy of Dramatic Art (RADA) والمدرسة المركزية للكلام والدراما The Central School of Speech and Drama (CSSD) فى ١٩٠٤ و ١٩٠٦ . وهناك اليوم ٢٢ مؤسسة أعضاء فى مؤتمر مدراس الدراما بالمملكة المتحدة وهو مؤسسة تربط بين المؤسسات القائدة فى هذا المجال وتمثلها.

إن معظم عواصم أوروبا بها عدد صغير من المدارس المسرحية الخاصة ذات المصاريف إلى جانب تلك المدارس التى تندرج تحت النظام الهيكلى والتمويلى لنظام التعليم العالى بالدولة والتى تقدم كورسات تزعم أنها تنشغل بتدريب الممثلين تدريبًا جسديًا أو تدريبًا على الحركة أو بصفة أكثر خصوصية بتوليد المسارح الجسدية. أحيانًا تضم هذه المدارس المايم وأهم موضوعات المقرر. فى باريس وصلت المدرسة الدولية للمسرح لجاك لوكوك إلى عيدها السنوى الخمسين فى ٢٠٠٦ واستمرت فى الازدهار رغم موت مؤسسها فى ١٩٩٩, وقد أدار إتين دكرو وبعده ابنه ماكسميليان Maxmilian حتى أواخر ثمانينيات القرن العشرين مدرسة صغيرة للمايم الجسدى من قبو cellar بمنزل العائلة فى

بولونى بيلا نكور Boulogne Billancourt وهى ضاحية فى باريس. وفى لندن تضع المجلة الفصلية *المسرح الشامل Total Theatre* قائمة على الأقل بست مدارس دائمة للمايم والمسرح الجسدى كما تذكر فرقا أو مؤسسات كثيرة أخرى تقدم ورش عمل تحمل عناوين مشابهة وتعمل بانتظام. إن عددًا من هذه المدارس المتخصصة فى لندن وبعض المدن الأوروبية الأخرى تشرح بشكل واضح وتجعل التدريس الذى تقوم به شرعيا عن طريق استدعاء تأثير الشخصيات المهمة مثل لوكوك أو دكرو فيما تقوم بتدريسه وفى هدفها.

فى الولايات المتحدة هناك أكثر من ٣٠٠ قسمًا فى أىٍّ من الجامعات العامة والخاصة التى تقدم تشكيلة من الكورسات متجذرة بشكل كبير فى افتراضات وتقنيات التمثيل المنهجى والمسرح المؤسس على النص. وأما تلك الأقسام التى تقدم برامج دراسية فى التمثيل فى بعض الأحيان فتحدد دراسات خاصة منفردة عن التدريب على الحركة وهذه تحدد المايم والمسرح الجسدى كتفريعات خاصة لتلك الكورسات. ويصدر توم ليبهارت فى كلية بومونا فى كاليفورنيا *جريدة المايم* الدولية من هذه القاعدة ويعطى كورسات عن تقنيات دكرو. وتقدم كال آرتس Cal Arts مدخلا لصنع المسرح يتحدى المبادئ السائدة فى المسرح السائد مؤكدة بشكل خاص على الأبعاد البصرية والجسدية لصنع المسرح.

عبر الهمس عشرة عامًا الماضية استقى تأثير نظام التدريب عند تاداشى سوزوكى Tadashi Suzuki فى الولايات المتحدة جزئيًا من أشكال النو والكابوكى

noh and Kabuki اليابانية التقليدية. وفى محاولة لتوليد ما سماه "الطاقة الحيوانية" animal energy فى المؤدين كان حريصا على برامج تدريب الممثل الراغبة فى أن تتخطى حدود ستانيسلافسكى والتمثيل المنهجى method acting وكانت أعمال آن بوجارت التى كانت ترأس برنامج التمثيل بجامعة كولومبيا فى نيويورك مرتبطة تاريخيًا بالسوزوكى وكانت مؤثرة بنفس القدر فى سياقات جامعية مشابهة. لقد ركز نظام بوجارت لإعداد الممثل *(وجهات نظر) Viewpoints* بصفة خاصة على توليد العمل الجماعى وخلق مفاهيم جديدة للتدريب على الحركة - سوف نستكشف أعمال بوجارت بتفصيل أكبر فيما بعد فى هذا الفصل.

خارج أبنية الجامعات الأمريكية كما فى المملكة المتحدة والدول الأوروبية الأخرى تشترك كثير من فرق المايم والمسرح الجسدى التى تعلن عن نفسها فى اقتصاد ثقافى تقدم بموجبه ورش عمل وكورسات منتظمة إلى جانب عروضها المسرحية. وتتفاوت هذه ما بين برامج مخططة ومعادة تدار على أساس معتاد والتى أحيانًا ما تندرج تحت الاسم المحترم "المدرسة" وبين برامج تقدم على أنها ملحقة بجدول أعمال عروض الفرقة. وتستدعى كثير من هذه الفرق تعاليم إمَّا جاك لوكوك وإمَّا اتنين دكرو لكنا تزعم - بشكل متزايد - أنها تقوم بالتجريب بطريقة تربوية فى مواضعات وتواريخ فن الأداء الحى وممارسات الرقص. وتذكر آرتس لينكس Arts Lynx وهى وكالة تسوِّق وتسهِّل المصادر المسرحية أكثر من خمسين فرقة أو مجموعة عبر الولايات المتحدة وكندا تعمل فى مناطق المسرح

الجسدى وتقدم أشكالا من التدريب أبرزها يتضمن : مسرح المايم الأمريكى American Mime Theatre ومسرح حظيرة الاحتفالات Celebration Barn Theatre ومدرسة ديللارتى الدولية للمسرح الجسدى وفرقة مسرح الخنزير الحديدى ومجموعة الأداء على حافة الشعور Liminal Performance Group ومشروع الأداء بالباسيفيكى Pacific's Performance Projectوفرقة مسرح سبرنج وفرقة أداء توبا Tooba وفرقة أداء مارجوليس براون. كما يقدم توم ليبهارت - وربما يكون هو الشارح الرئيسى للمايم المؤسس على دكرون Decroux فى الولايات المتحدة من خلال كتاباته وتدريسه - أيضًا كورسات فى أوربا وأمريكا الجنوبية وأجزاء من آسيا. إلاَّ أن التوسع الصارم فى العقدين الأخيرين للتعليم العالى فى أوروبا وأمريكا الشمالية أعاد تشكيل الخبرة فى التدريس فى المسرح والأداء فى فترة ما بعد المدرسة - وفى بريطانيا ، على الرغم من أن أكاديميات الدراما / المسرح لا تزال موجودة إلا أنها الآن مندمجة بشكل كبير فى الهياكل التنظيمية لقطاع التعليم العالى. فى الجامعات - بينما تستمر دراسة الدراما كجهد أدبى بدرجة كبيرة وخاصة فى المؤسسات القديمة - فإن كثيرًا من مؤسسات التعليم العالى فى العالم الغربى تقدم الآن مجموعة مدهشة من الكورسات - ما قبل وما بعد التخرج - متجذِّرة فى الممارسات الفعلية لصنع المسرح والأداء. وتتراوح هذه البرامج عبر عدد من المحاور axes بين صيغة "دراسات الأداء" وحتى الدرجات العلمية فى التمثيل المحترف وبين الممارسات المسرحية المبتكرة تماما وبين كورسات فنون الأداء التى تنتمى إلى الأجناس

الفنيـة، وبين المايم والمسـرح الجـسـدى وبين التـقـاليـد الواقـعـيـة البـريطانيـة ومن الممارسات المسرحية التطبيقية إلى الطرق المتخصصة فقط فى الفن الحى أو فن الأداء.

فى أثناء ثمـانينيـات القـرن العـشـرين منذ نيـويورك وريتـشـارد شـشـنر بدأت الصيغة المفاهيمية لـ "دراسـات الأداء" تسيطر على وتعيد تأطير reframe الفكر الأكـاديمـى المعـاصـر فى عـلاقـتـه بحـدود مـناطق المسـرح والرقص والفن الحى والأنثـروبولوجـيـا وعلم النفس وعلم الاجتـمـاع. وفى تماس intersection مماثل ترى خطابات النسـوية feminism والدراسـات حول المرأة أن "القـدرة على الأداء" و"أدائى" performative قـد يضـيـفـان أبعـادًا جـديـدة إلى كل من ممارسـتنا وتفكيرنا حول الأداء والمسرح. تكتب جوديث بتلر Judith Butler – وهى منظِّرة ثقافية ونسوية بارزة – عن "تمثيل النوع" acting gender :

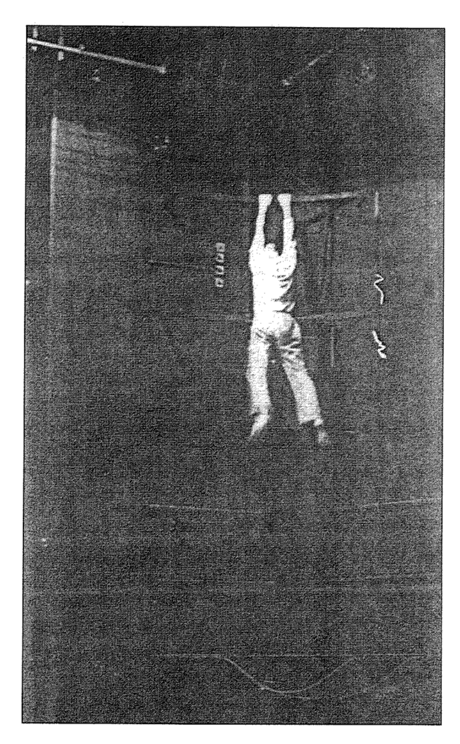
> إن الفـعل الذى يفـعله المرء، الفـعل الذى يتم تأديتـه هو بمعنى من المعـانى فعل كان مستـمـرًا قبل أن يصل المرء إلى المشهد. من هنا فـالنوع هو فعل تم التدريب عليـه بشكل يكاد أن يكون تمامًا كمـا أن النص يعيش بعد حيـاة الممثلين المعينين الذين يستفيدون منه ولكنه يتطلب ممثلين فـرديين يستفيدون منه لكى يتم تحقيقه actualized وإنتاجه كحقيقة مرة أخرى.
>
> (بتلر ١٩٩٠ : ٢٧٧)

والأمر الذى يخضع للجدال هو أن التوسع الضخم لفرص التعليم العالى فى المسرح وفنون الأداء يقدم على الأقل إجابة جزئية عن السؤال لماذا شهد العقدان الأخيران زيادة كبيرة فى المسارح الجسدية والبصرية. لمجموعة متنوعة من الأسباب تحدت كثير من برامج الجامعات فى المسرح والممارسات المرتبطة بفنون الأداء السيادة الواضحة للنص المسرحى والكلمة المنطوقة كصيغة سائدة لتوليد وأداء المسرح. فقد توسعت - فى مكانهما (النص المسرحى والكلمة المنطوقة) مصفوفة فضفاضة وانتقائية من الممارسات المجسَّدة والبصرية وواجهت الآراء التقليدية حول ما هو المسرح وكيف يمكن أن يتعامل بشكل مختلف مع متفرجيه. كان هناك فى مركز كثير من هذه الممارسات انشغال - غالبا ما يكون مؤطَّرًا framed وأحيانًا ما تحركه الخطابات النظرية theoretical discourses - بجسد المؤدى بكل إمكانياته التعبيرية والتوصيلية communicative. لقد كان عدد من أقسام المسرح بالجامعات مؤثرا تأثيرًا قويًا فى تغذية ممارسات الأداء التى تقع تماما داخل إطار المسارح الجسدية. من الطبع، هناك الكثير الذى يمكن قوله عن هذا الطريق إلى المسارح الجسدية المعاصرة. وتأكيد أهمية هذا الطريق كتيار شارح لا يقول شيئًا عن كيف تعد هذه الأقسام صانعى المسرح الشبان بكفاءة لكى يقوموا بتأليف وأداء أعمال حادة وناطقة وناضجة من ناحية التأليف ومجدِّدة بشكل حقيقى.

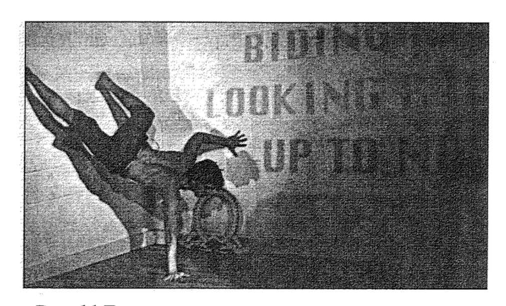
الارتقاء ربما هو سريع الزوال ephemera عن طريق البحث

هنا نكشف لغزًا آخر فى العلاقة بين الفن والمجتمع الأكاديمى academia .. تروِّج نظريات ما بعد الحداثة لوجهة نظر موت المؤلف / ميلاد القارئ على الأداء الحى موسِّعة التعريف الذى كان ضيقًا ليكون إجمالى الميزانسين وكل ما تراه نظرية التلقى. لقد تحرر المسرح من السيطرة السابقة لمنتجاته الجانبية المعمِّرة durable : أدب النصوص المسرحية المنشورة. بينما يوحى هذا باحتضان واسع لجهل ما بعد آرتو post - Artaudian illiteracy فإن المجتمع الأكاديمى - على سبيل التناقض - يحاول الآن جاهدًا أن يضع الأشياء سريعة الزوال فى الأرشيف ويحللها وهكذا يرفع من شأنها عن طريق البحث المكتوب الفاحص بعمق .. فى الوقت الذى يبنى البحث الأكاديمى نفسه بالتدريج كميدان محترم للبحث الخاص به مختلفا عن جذوره فى الدراسات الأدبية فإن ميل العمل الفنى نفسه هو أن يتحرك بعيدًا عن قيادة الكلمة ونحو الأنظمة البينية interdisciplinary فى ذلك البحث المراوغ المتزلق لتأكيد الأداء كمنتج أصيل لصانعيه.

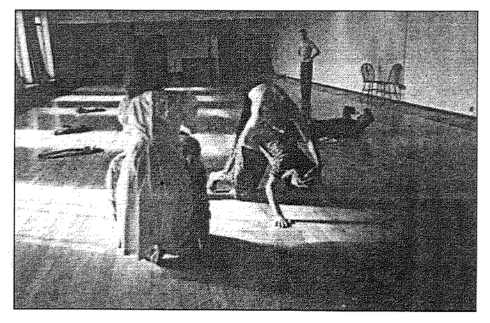
(آرنا فيرس Arna Furse (٢٠٠٢ : ٧٠) "استراتيجيات ومفاهيم وقرارات للعمل" فى ماريا دلجادو Maria Delgado وكاريداد شفيتش Caridad Svitch (محررين)، *المسرح فى أزمة Theatre in Crisis*، مطبعة جامعة مانشستر).



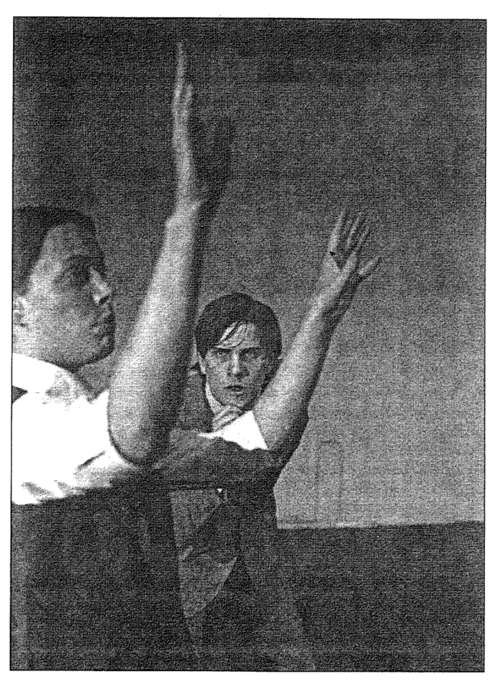
الشكل ٤-١ كينيث دافيدسون (١٩٩٤) *التحرك إلى ندوة ورشة عمل الأداء* ، مانشستر، إنجلترا. تصوير : سيمون مراى.



الشكل ٤-٢ . دوجالد فيرجسون Dugald Ferguson (2005)، طالب المسرح، كلية دار تينجتون للفنون ، ديفون ، إنجلترا، تصوير : كيت مونت Kate Mount.



الشكل ٤-٣ فصل تدريس الحركة فى دارتينجتون (١٩٩٥) ، كلية دار تينجتون للفنون ، ديفون، انجلترا. تصوير : كيت مونت.



الشكل ٤-٤ *الشـــــاى بدون أمى* (٢٠٠٥) لينت أوكى Lynette Oakeyومارك ستيفنز Mark stephens، المهرجان القومى لدراما الطلبة، سكاربارو ، انجلترا. تصوير : آلان تيتموس . Allan Titmus

ظهور وارتقاء ورشة العمل كفرصة للتدريب

The rise and rise of the workshop as training opportunity

إلى جانب التوسع السريع فى الكورسات الجامعية فى المسرح وفنون الأداء منذ سبعينيات القرن العشرين كان هناك نمو موازٍ - رغم أنه متأخر قليلا فى فرص الممثلين وصناع المسرح المحترفين الطموحين أن يعملوا فى تنويعة مبهرة من ورش العمل قصيرة الأمد لزيادة مهاراتهم الموجودة واستكشاف إمكانيات جديدة وأحيانًا غريبة فى ممارسات الفنون المرتبطة بفنونهم. كان نمو ورشة العمل - وقد كانت فى العادة ما بين يوم وخمسة أيام على الرغم من أن زمنها أحيانا كان يمتد إلى الفصل الدراسى فى المدارس الصيفية المقيمة residential- ملمحا للعقدين الأخيرين وكان له علاقة تعايش مع التطور الفعلى لممارسات المسرح الجسدى والبصرى والفكر التطويرى الذى يحتويها.

ويمكننا أن نذكر نطاقًا من أسباب - وهى ليست مكملة لبعضها البعض بالضرورة - هذا التوسع المدهش فى فرص ورش العمل منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين :

- ثقافة متوسعة تقبل أنه يمكن ويجب على التدريب الاحترافى أن يكون تجربة مستمرة ومتكررة طوال الحياة العملية وليس فقط حدثا واحدًا فقط بعد التخرج من المدرسة أو الجامعة.

- طلبات من مجتمع متنامٍ من صناع المسرح الجسدى والمؤدين الشبان لفرص التدريب والتى لم تكن مدارس الدراما المحترفة تقدمها.

- الوعى بان نظاما من مداخل ستانيسلافسكى والمداخل المنهجية كان إعدادًا جزئيًا ومحدودًا لتلبية مطالب المسرح المعاصر.

- بروح توسيع الدخول والمشاركة فى فنون الأداء هناك مطلب متزايد للجهات الممولة أن يطوِّر متلقو المنح grants جناحا تعليميًا لممارستهم. واعترف أحد المقتضيات الأكثر إفادة أيضًا أن ورش العمل التى تصاحب الأداء هى وسيلة تسويق مفيدة للمسارح ومراكز الفنون.

- الاعتراف بين ممارسين وفرق معينة أنهم من خلال تقديم الكورس القصير أو ورشة العمل يستطيعون أن يجدوا مساحة للتنفس وأن يطوِّروا ممارستهم الخاصة خارج الحلقة القاسية من البروفات والإنتاج والتجوال وطلبات المنح.

- نازع ديموقراطى حقيقى بواسطة صناع مسرح معينين ليشاركوهم معرفتهم ومهاراتهم واستراتيجياتهم فى التأليف من خلال التعليم والتعلم learning.

- إحساس متطور بالروح الدولية internationalism يقوم بتسهيله جزئيا التنقل المتزايد للفنانين والطلاب بسبب فرص السفر المتزايدة التى تمنحها شركات الطيران ذات التكاليف المنخفضة.

• فـرص السـوق والفـرص التـى تدر دخــلا لكل من الفــرق / المــارسين ومنظـمـات الفنون *لخلق وإشـبـاع* طلب المـمثلين وصـانعى المسـرح فـرصـا جديدة ومستـمرة للتدريب القصيـر يمكن توفيـرها وتتعلق بالتزاماتهم فى العمل.

لقد اختلف هيكل توفيـر ورش العمل فيما بين الفرق والسيـاقات التى كانت تعمل داخلها. هنا تدافعت وتداخلت الاقتصاديات الثقافيـة المختلفة مع بعضها البعض. فى ثمانينيـات وتسعينيات القرن العشرين كان يمكن للفرق التى كان مقرها المملكة المتحدة مثل "التسلية قسرًا" أو "تياتر ده كومبليسيتيه" أو "فرقة ديفيد جلاس" أو "الحجم الصحيح" أن تختار أو أنها كانت مجبرة على أن تنشئ ورش عمل فى أثناء تجوالها للمجموعات المدرسية أو المجتمعية وأن تدعى إلى أقسام الدراما / المسرح فى الجامعات للعمل مع الطلاب قبل التخرج وأن تنظم كورساتها الخاصة لصناع المسرح الشباب أو المحترفين الأكثر خبرة. أعطت هذه الأنشطة الأخيرة لمثل هذه الفرق الفرصة ليس فقط للتجريب فى الأفكار أثناء سيـر الأعمال ولكن لاستغلال هذه الفرص كعمليات تدريب على الأداء غيـر رسمية وأحيانًا غير صريحة.

بالنسبـة للمنظمات المضيفة host سواء كانت مسارح أو مراكز فنون أو معارض رسم أو أقسام جامعية أصبحت القدرة على تزيين برامجها الخاصة - من أجل تنويعة من الدوافع - بتقديم ورش عمل إلى نطاق من الجماهير المختلفة

مهمة بدرجة كبيرة. وقد أصبحت هذه الخدمة بالنسبة للمسارح ومراكز الفنون مركزية فيما يتعلق باستراتيجية التسويق الشاملة للمؤسسة وأصبحت بالنسبة لأقسام المسرح بالجامعات قدرة على استحضار الفرق والفنانين المرموقين لكى يديروا ورش العمل مع كل من الطلاب العاديين وطلاب الدراسات العليا مما أثرى - فى أحسن الحالات - المقرر الدراسى وعَرض الطلاب لممارسات خاصة واستراتيجيات صنع الأداء لا تقوم بتوفيرها هيئة العاملين الموجودين.

يركز مركز المايم ببرلين The Mime Centre Berlin

على استجواب أساس الحركة فى المسرح. هذا الهدف مرتبط بظاهرة معينة من الانفصال separation لا تزال قائمة بإلحاح فى الفكر الألمانى : المسرح نص والرقص حركة. إن تحدى وجهة النظر هذه يخلق مجال عمل ذا أبعاد أكبر : من السؤال عن أساس الحركة فى مسرح "النص" إلى دور التمسرح فى الرقص. ومن أجل هذه الغاية فإن عملنا هو عن الحضور الجسدى والنفسى للممثل كقاعدة ورابطة بين الطرق العديدة المختلفة لخلق المسرح.

(من موقع برلين للمايم website:www.mimecentrum.de)

من المستحيل أن نبالغ فى تقييم الأهمية التى تكتسبها فرص نطاق متنوع ومتسع بشكل متزايد من ورش العمل بالنسبة للثقافة النامية للمسارح الجسدية

فى أوروبا وأمريكا الشمالية منذ ثمانينيات القرن العشرين. وكان من هذه التطورات المنتجة عدد من المؤسسات التى لها وظائف متنوعة لكن كان من بينها تنظيم الدورات التدريبية وورش العمل والدور الذى يسعى إلى تجسيد شكل ممارسات المسرح البصرى والجسدى ودعمه - فى هذا السياق ننظر الآن فى ثلاثة من مثل هذه المؤسسات : "مجموعة فعل المايم" Mime Action Group (MAG)و"مهرجان ورش العمل الدولى (IWF) و"مركز أبحاث الأداء" The Centre for Performances Research (CPR). فى ألمانيا كان "مركز برلين للمايم" و"اتحاد المايم الأوروبى" ومقره فى أمستردام أيضًا يخدمان أغراضا مشابهة. وعلى الرغم من أن بقاء MAG و IWF و CPR فى بريطانيا فهم دوليون بشكل صارم فى تطلعاتهم وشكلهم وممارستهم.

وبالنسبة لـ MAG - والتى ستصبح فيما بعد شبكة المسرح الشامل Total Theatre Network - كان تسهيل وتنسيق وعمل الدعاية للتدريب للممارسين فى المسرح الجسدى الناشئ أعمالاً مركزية بالنسبة لنشاطه وغرضه الشاملين. إن الحجة argument التى تقول إن قوة عاملة من فنانى المسرح الجسدى متدربة تدريبًا أكثر اتساعًا من شانها أن تنتج عملاً أكثر ثراءً وأكثر تقدمًا ووضوحًا تتمتع بالمنطق المقنع وهى حجة تعاملت معها أجهزة التمويل وبصفة خاصة "مجلس الفنون" Arts Council و"هيئات الفنون الاقليمية" Regional Arts Boards. إن MAG - بالإضافة إلى نشر أهم أدواتها المفردة وهى مجلة *المسرح الشامل* للإعلان عن والترويج للنطاق المتنوع من ورش العمل التى تقدَّم فى لندن وما

وراءها - قد نظمت طوال تسعينيات القرن العشرين عددًا من حلقات البحث seminars والندوات symposia والمؤتمرات الطموحة التى دارت *حول* كل من التدريب فى المايم والمسرح الجسدى والنشاط نفسه. وقد تناولت هذه طريقة الدخول إلى الموضوع aecess والوعى awareness والتنظيم organization والاستراتيجية من ناحية وأمور أكثر أهمية مثل الكتابة والإخراج والممارسات المشتركة والإبداع من ناحية أخرى.

وكان أكثر هذه الأمور تعقيدًا ندوة ورشة عمل بعنوان *الانتقال إلى الأداء* (سبتمبر ١٩٩٤، مانشستر) والتى تم تنظيمها بالاشتراك مع Manchester Metropolitan University و"اتحاد المايم الأوروبى" . وقد ربطت هذه الندوة بين خمسة أيام من ورش العمل المتبادلة للممارسين المحترفين وبين ندوة دولية استمرت يومين. إن ندوة *الانتقال إلى الأداء* - وهى طموحة جدًا فى مجالها - جمعت بين ممارسى المسرح الجسدى وأنواع الأداء الأخرى وبين الأكاديميين ومديرى الفنون لكى يتبادلوا ويتعلموا طرق وممارسات بعضهم البعض. إن بنية هذا الحدث عكست وعبرت عن منظور ناشئ بين بعض الممارسين يرى أن المشاركة فى الممارسات وتبادلها - بحثا عن قواعد "الترجمة" translation - كان طريقة ممكنة للوفاء بالاحتياجات التدريبية لفنانى المسرح الجسدى فى هذه اللحظة أكثر نفعًا من أن نقدم لهم فرصا لتعلم مهارات فنية أو "تأليفية" من "أستاذ" master أو معلم - ممارس للمسرح والحركة على قدر كبير من الاحترام.

وتقدم ندوة *الانتقال إلى الأداء* دراسة حالة ممتعة لافتراضات وطموحات وأفكار وادعاءات pretensions مجتمع غير مترابط بإحكام من الفنانين وصناع المسرح والأكاديميين والمديرين يتجمعون تحت راية كبرى عنوانها الفرعى *ندوة المايم الأوروبى وورش عمل المسرح الجسدى European Mime and Physical Theatre Workshop Symposium*. إن نقاط الإلتقاء conjunctions والانفصال disjunctions بين التلاميذ المخلصين لاتينى دكرو ومجموعة أكبر لكنها فوضوية من الممارسين الذين يزعمون الولاء إلى جاك لوكوك وفيليب جوليه ومجموعة مختلفة من الفنانين تتجه ميولهم إلى الفن الحسى أو فن الأداء أكثر من ميلهم إلى المايم الفرنسى وتجمع صغير لكنه فصيح عبرت ممارساته عن ميراث Impact Theatre Company الأيقونية فى ثمانينيات القرن العشرين - كلها صنعت خليطا حادا وعنيفًا ، مزيجًا ربما كان فى أحسن حالاته إنتاجية خلال عناصر ورش العمل أثناء الحدث لكنه مزيج كان أقل من الناحية الجماعية وأقل شمولا من أن يعترف به كثير من المشتركين. وقد تم التعبير عن هذه النقطة بشكل واضح بواسطة الكاتب المتجول والنشط الثقافى الذى يعمل مع *ندوة ورشة العمل Workshop Symposium* إنريك باردو Enrique Pardo من خلال جدال فى إحدى الأمسيات تحت عنوان "أسئلة ساخنة" فقد سأل :

لماذا لا يكون مسرح الأودين Odin قريبا منا ؟ هل هو نادى لدكرو أو لوكوك أو جوليه؟ إذا كان الأمر كذلك فما هو التوجه الفلسفى وراء الأداء؟

كـان يمكن لبـاردو أن يسـأل أيضـًا بحق : أين كـان تعليم الرقص فى مسرح الرقص الألمانى، بينا بوش ولويد نيوسن؟

(باردو، مقتطف فى تقرير الانتقال إلى الأداء، مجموعة فعل المايم ١٩٩٥ : ٢٤).

تظل ندوة *الانتقال إلى الأداء* رغم كل هفواتها حدثًا له أهمية ثقافية داخل تاريخ المسرح. إنها تقدم اليوم بكل حكمة نظرتنا المؤخَّرة hindsight مقياسًا مبهرًا لحالة وشكل حركة المسرح الجسدى أو مجتمعه فى ذلك الوقت تقريبا عندما كانت المزاعم claims والخطاب الخاص بالصفات التجديدية لهذه الأشكال فى قمتها. وقد قدمت (الندوة) صورة سريعة لعدد من التحالفات والتبادلات المؤقتة التى تحمل مع ذلك إمكانيات منتجة وكشفت عن سيادة - على الأقل فى المملكة المتحدة - صيغة لوكوك - جولييه فيما يتعلق بممارسات الأداء الجسدى. بالإضافة إلى ذلك، فقد تتبعت أعلى نقطة فى اللحظة الثقافية الواثقة بنفسها التى يمكن أن يفترض فيها - إن لم يتم الادعاء بهذا أبدًا - أن المسارح الجسدية كانت على وشك أن تصل إلى السيادة المسرحية أو الوصول إلى الإستيلاء على القلعة التى كانت هى المسرح المؤسس على النص. إن خليط التهور والسذاجة الذى كان مثل هذا الموقف يمثله من السهل طبعًا أن يُحتقر بعد ١٢ عاما من الحدث (الندوة) ولكن فى ذلك الوقت وفى ذروته كانت صفات الإثارة والإيمان بالنفس ملموسة ومحركة للطاقة energising وليست بدون سحر charm.

وبعيدًا عن MAG كان اللاعب البارز والأهم فى تطوير وتعريف ثقافة ورشة العمل هو "المهرجان الدولى لورش العمل The International Workshop Festival (IWF) وهو مؤسسة مجدِّدة وباعثة على النشاط أسسها فى البداية نيجل جاميسون Nigel Jamison فى ١٩٨٨ . كان جاميسون مديرًا لتريكستر Trickster وهى فرقة مسرح جسدى أسست فى أوائل ثمانينيات القرن العشرين وفى ١٩٩٤ انتقلت إلى استراليا مسلِّمة القيادة الفنية للمشروع إلى ديك مكو Dick McCaw (انظر *PT:R*، "كلير هيجين تذهب للصيد" Claire Heggen Goes Fishing، صـ ٩) وقد تطور "مهرجان" IWF عبر عقدين من الزمن تقريبًا لكنه قام أساسًا بالتوسط لعمل مقابلات ورش عمل بين الممارسين المسرحيين وممارسى الأداء عبر العالم. فى مقال لمجلة *المسرح الشامل* عام ١٩٩٩ – والذى رسم صورة لتطور IWF عرَّف مكو McCaw فلسفة وهدف المؤسسة :

> أولا تشجيع خلق الأعمال الجديدة من خلال توفير مكان لتبادل الآراء والممارسات الجديدة – وثانيًا، دعم الفنانين من خلال التطوير الدائم (طوال الحياة) لحياتهم العملية. أضف إلى هذا الإيمان المركزى بقيمة التبادل الدولى والتبادل بين الأنظمة وسيكون لديك كل القوى المكوِّنة لأى برنامج للـ IWF
>
> (مكو ١٩٩٩ : ١٤)

وفضـلاً عن تنظيم ورش عمل قام الـ IWF بتسـهيل محـاضـرات تسـتخـدم وسـائل الإيضـاح وحلقـات بحث ومناقـشـات بين ممارسى الأداء من كل الأعـمـار والخبرات من جميع أنحاء العالم. ومن خلال مشروع سمى *مجموعة من المعارف* *A Body of Knowledge* التزام "مهرجان" IWF أيضا بالتوثيق documentation ولهذه الغاية أنشأ أرشيفا للفيديو والـ DVD - يغطى مئات من ساعات ورش العمل والمناقشات بين الممارسين. حتى ١٩٩٤ عندما تولى مكو المسئولية لم تكن لبرامج المهرجان موضوع أو عنوان ولكنه ببساطة أحضر الشخصيات المهمة والتى غالبا ما كانت أسطورية فى التربية المسرحية إلى لندن لتقيم ورش عمل فى أشكال وتواريخ وممارسات انتقائية . وقد حاول مكو منذ منتصف تسعينيات القرن العشرين حقن البرنامج بإحساس بالترابط المنطقى بوضع موضوع لكل مهرجان. وهكذا بدأ فى تقديم منهج أكثر نظامًا وتفهمًا لما تم تقديمه وتجربته.

وقد استكشف مشروع *طاقة المؤدى* *The Performer's Energy* (١٩٩٥) الأفكار حول الطاقة بين فنون الأداء والفنون العسكرية martial arts . فى ١٩٩٦ كان الموضوع هو الحركة وقد بحث الفروق فى كيفية استخدام وفهم الممثلين والراقصين الحركة. وتكوَّن مهرجان ١٩٩٧ من مشروع صوت / رقص/ حركة فى لندن ومشروع آخر فى بلفاست عنوانه *بالصوت كله* With the Whole Voice، فى ١٩٩٨ استكشف المهرجان الإيقاع rhythm بصفة خاصة من خلال أعمال تجارب فى أوائل القرن العشرين لشخصيات مثل جاك - دالكروز ولابان وآبيا.

كان IWF جزءًا مركزيًا من مشهد ممارسات المسرح التجريبية والبصرية والجسدية منذ نشأته فى ١٩٨٨ . ولما كان قد نشكّل بواسطة الثقافة الناشئة للمسارح المؤسسة على الجسد فقد كان مهما بنفس القدر فى تشكيل هذه الممارسات فى قالب معين من خلال نزعته الدولية الجادة ومن خلال شكل وبنية عملية التعلم learning نفسها.

ننهى هذا القسم بأسفل بالنظر فى بعض الآراء والأصوات المتعارضة حول نتائج ثقافة ورش العمل فيما يتعلق بجودة الممارسة نفسها. إلاَّ أننا قبل أن نفحص هذه القضايا سندرس بإيجاز أعمال مؤسسة ثالثة تركت علامة مهمة جدًا على ممارسات المسارح الجسدية والبصرية.

أنشئ مركز أبحاث الأداء The Center for performance Research (CPR) فى كارديف Cardiff عام ١٩٨٨ بواسطة ريتشارد جوف Richard Gough وجودى كريستى Judie Christie . لقد نشأ من داخل مسرح المعمل بكارديف والذى قد أنشئ بدوره عن طريق مايك بيرسون Mike Pearson (انظر *PT:R*، صـ ١٤٢) وسيان توماس Sian Thomas وريتشارد جوف فى ١٩٧٤ . ويصف موقع CPR على الإنترنت أعماله وغرضه كما يلى :

> "مؤسسة مسرحية رائدة ومتعددة الأوجه مقرها ويلز وتعمل على مستوى قومى ودولى. ويقدِّم CPR أعمالا تنطوى على تجديد فى الأداء: فهو ينظم ورش العمل والمؤتمرات والمحاضرات والفصول الدراسية التى يديرها أساتذة

(للمحترفين والهواة والمهتمين) ويرعى ويقدم المهرجانات والمعارض والتبادل مع الفرق المسرحية من جميع أنحاء العالم وينشر ويوزع الكتب عن المسرح إلى جانب جريدة أبحاث الأداء *Performance Research* ويضم مركزًا للمعلومات ومكتبة متخصصة فى المسرح والأداء العالميين ويحتفظ بأرشيف عن الأداء المعاصر فى ويلز.

(http:www.thecpr. org.uk/about/index.php)

ويشارك CPR كلا من MAG و IWF فى الصفات والطموحات والتواريخ والأمر ذو الدلالة هو أن فترة حياتهم متقاربة. فقد كان الجميع منشغلين بممارسات الأداء والتدريب خارج التيار السائد فى المسرح المؤسس على النص والذى تولده المسرحية play - generated ووضع الجميع الجسد وإمكانياته فى الأداء فى مركز العملية المسرحية واحتفى الجميع - صراحة أو ضمنًا - بكل من الطابع الدولى والطابع الهجينى فى الممارسات المسرحية المعاصرة ووضع الجميع التربية والتعلم learning كبعد نقدى لغرضه ووظيفته. ولـ - CPR بالإضافة إلى ذلك - تاريخه الخاص جدًا فى أنه قد ولد من ممارسات جروتوفسكى فى المسرح الجسدى والتى احتضنتها مسرح المعمل بكارديف فى سبعينيات القرن العشرين وفى تعريف هويته على أنه فى ويلز وفى العالم بإصرار وفى نفس الوقت. إن انشغال CPR الايجابى بمشروع قومية ويلز - فى الوقت الذى يحتضن فيه كلاً من سياسة وبراجماتيات الهوية الدولية - قد أعطى هذه المؤسسة المتفردة صفة خاصة جدًا وطابعًا خاصًا بها.

بالإضافة إلى هذه الخصائص سعى CPR دائمًا إلى إقامة علاقة مفيدة مع الأكاديميين المسرحيين وأقسامهم الجامعية والاستمتاع بهذه العلاقة. والآن هو فرع مهم من قسم المسرح والفيلم والدراسات التليفزيونية داخل جامعة ويلز فى أبريستويث Aberystwyth وقد انشغل بهمة بالأبعاد النظرية والخطابية discursive والمؤسسة على البحث بدرجة أكبر لممارسات الأداء المعاصرة بالإضافة إلى تقديم مدى واسع ومتحدٍ من الكورسات العملية وورش العمل للممارسين المحترفين والطلاب من المملكة المتحدة وعبر العالم. ومن خلال اشتراك CPRفى جريدة *ابحاث الأداء* وفى بعض مشروعات النشر الأخرى وبما أنه متأثر بشدة بخطابات discourses دراسات الأداء فهو يستمر فى المساهمة بشكل مؤثر فى الممارسات النظرية والتربوية والأدائية للمسرح العالمى المعاصر مثله كمثل MAG و IWF لعب CPR دورًا بارزًا فى صياغة وتوصيل ومناقشة مادة وملامح المسارح الجسدية والبصرية عبر العقود الثلاثة الماضية.

استخدمت عبارة "ثقافة ورشة العمل" بالمعنى الوصفى والمعنى الازدرائى pejoratively كليهما على امتداد العقدين الماضيين من ناحية لتعريف التطور البراجماتى فى تنظيم وتوصيل تربويات التدريب ولكن من ناحية أخرى للتعبير عن القلق بشأن ما كان يُدرك على أنه عدد من النتائج السلبية لجودة ووحدة integrity وترابط coherence الممارسات المسرحية التى تشكلها تجارب التدريب هذه. لقد وضعت ريفكا روبين Rivka Rubin فى البداية إطار هذه المجادلة debate وهى راقصة وممارسة سابقة للمسرح التجريبى وقد أقامت

مؤسستها الخاصة لورشة عمل التدريب وهى Physical State International فى مانشستر عام ١٩٨٧ . فى مقال نشر فى مجلة المسرح الشامل عام ١٩٩٥ عبرت روبين عن قلقها بشأن المستويات المتدنية من المهارة والتى كانت تواجهها من المشاركين فى ورش العمل والفصول الدراسية التى كانت تقوم بالتدريس فيها.

> اليوم المستوى الضعيف من القدرات الفنية والتفسيرية interpretative لكثير من المشاركين "المتدربين تدريبًا احترافيًا" فى بريطانيا صدمة لكثير من مديرى ورش العمل.. إن كثيرًا من كورسات التدريب اليوم تغطى موضوعات كثيرة أكثر مما ينبغى بشكل سطحى أكثر مما ينبغى. إن التدريب العميق والفهم الجيد لإحدى المناطق كقاعدة للبداية أصبحا لا وجود لهما تقريبًا.

(روبين ١٩٩٥ : ١١)

إن إحباطات روبين كانت موجهة إلى الإدعاءات التى شعرت أن أقسام المسرح بالجامعات تزعمها استنادًا إلى مقرراتهم الدراسية الخاصة وخريجيهم وإلى ورش العمل بنفس القدر. ولاحظت أيضًا أنه بالنسبة لكثير من مديرى ورش العمل والمؤسسات التى قامت بتشغيلها فإن النشاط أصبح سير توصيل conveyor belt "مشدود أساسًا بواسطة الطابع الشخصى للفنانين الموجودين وبعض الصناع المهرة ولكن ليس للمعلمين المهرة" (المرجع نفسه) . لم تكن روبين

وحدها هى التى عبرت عن هذه الهموم وكانت تشير بشكل مفيد إلى التأثير الممكن لنماذج معينة من الإنتاج الثقافى على جودة الممارسات الفعلية والممارسين الذين يجسدونها. بالنسبة لروبين أثار تكاثر ورش العمل قصيرة الزمن أسئلة مزعجة عن مستوى المهارات السطحية فيما يتعلق بكل من فهم وتجسيد الممارسة وضعف المعرفة والاستراتيجيات التأليفية و- وهو ليس أقلها - السياسة الثقافية وراء تعاملات ورش العمل التى شاهدتها.

وقد أجاب ديك ماكو على مقال روبين فى مجلة *المسرح الشامل* فى عدد لاحق من نفس المجلة فى العام التالى. بصفة أساسية كان ماكو يرى أن روبين كانت ساذجة عندما وضعت أوجه لصور ومساوئ أعمال الأداء المعاصرة عند باب ظاهرة ورش العمل والمؤسسات (مثل مؤسسته الخاصة IWF) التى كانت تسهِّل مثل هذه الأنشطة.

> ورشة العمل هى ببساطة مكان يستطيع المحترفون أن يلتقوا فيه ويستكشفوا الأفكار والمهارات وأن يقوموا بالتجريب فى حرية بدون ضغط جدول البروفات. تستطيع ورشة العمل نفسها أن تفى بتنويعة من الاحتياجات الاحترافية : وسيلة لإحياء المعنويات والطاقة الخاملة، طريق خلال صف خلاقٍ من الأبنية أو استبصار جديد فى العملية الإبداعية.
>
> (ماكو ١٩٦٦ : ١٩)

إن الحوار بين روبين وماكو يستمر فى أن يتكرر ويحدث صدى فى تنويعة من السياقات المختلفة. من الواضح أن المشاركين يدخلون ورشة العمل طبقًا لدوافع وأهداف مختلفة ومن الصعب التعميم فيما يتعلق بالتأثير الثقافى والأدائى على أفراد بعينهم إلاَّ أنه إذا كان هناك منظور عن تكاثر ورش العمل يقول بأن هذه الوفرة هى إلى حد كبير نتائج التحويل المستمر لسوق الفنون إلى سوق تجارية - تحويل لا يهتم كثيرًا بتعميق جودة العمل الذى يتم انتاجه - إذن فقلق روبين ليس فى غير محله إن هذه هى عدسة يمكن للمرء من خلالها أن يستنتج أيضًا أن صانعى سياسة الفنون ومموليها قانعون برؤية السوق تقدِّم تنويعة من الفرص قصيرة الأمد (ورش العمل) يمكن تسميتها والزعم بأنها "تدريب". هنا يمكننا القول بأن الالتزام بأن نفكر من خلال (وندفع ثمنا له) إمكانيات أكثر أهمية واستراتيجية وعميقة أمر مستبعد من الأجندة. إلا أننا نقلل من قيمة الأمر بشكل مفرط عندما نميز تجربة تدريب ورش العمل على أنها المصدر الرئيسى لنطاق من نقاط الضعف فى الأداء والتأليف فى ممارسة المسرح الجسدى المعاصر الأوروبى والبريطانى.

التدريب المعاصر: المبادىء والممارسات

contemporary training : principles and practices

لا عواطف، لا عقل

جزء من مقابلة مع أخصائى الأمراض العصبية أنطونيو دوماسيو

Antonio Domasio

نحن نختبر العالم بشكل مختلف بجسدنا وعقلنا. فجسدنا ملموس ومحدود finite بينما عقلنا يبدو عابرًا transitoryوغير محدود بالزمان أو المكان. من المنطقى أنه يجب علينا أن نعتقد أن الاثنين مختلفان اختلافًا تمامًا لكن ما هو واضح ليس صحيحًا دائمًا. ففى النهاية عندما تمشى على وجه الأرض لا يمكنك أن تتخيل أنك تتحرك على كرة sphere بالإضافة إلى أن هذه الكرة تلف على محورها بسرعة تسبب الدوار. شئ مشابه لذلك ينسحب على الطريقة التى نفكر بها بالحدس حول العقل والجسم. عندما ننظر - فى علم الأمراض العصبية - بطريقة علمية إلى الحقائق يتضح أن العقل والجسد ليس مختلفين بهذا الشكل فى النهاية. وهنا يدخل سبينوزا Spinoza . فقد قال أن عقلنا هو عملية جسدية خاصة جدًا. منذ ذلك الحين يبين لنا علم الأحياء وعلم الأمراض العصبية أن العمليات التى تحدث هى صغيرة جدًا لكنها رغم ذلك مادية وفيزيقية.

(مقابلة مع داماسيو مسجلة حول Les Ballets de la B - website :www.Lesballetscdela.be

تولِّد الأزمنة وتتطلب ظروفًا وأطر عمل وإمكانيات مختلفة فى طرق تدريب الممثل. سندرس فى هذا القسم عددًا من شخصيات أواخر القرن العشرين والذين ميَّزتهم ممارساتهم كمخرجين و / أو معلمين بأن لهم انشغالات معنية

بالأبعاد الجسدية لصنع وأداء المسرح. حقيقة، تربط بعض هذه الشخصيات بانتظام وبشكل صريح بالممارسات المتفاوتة لقانون المسرح الجسدى. أعتبر كل هؤلاء الممارسين بأسفل المستمرين فى إدارة المسرح التدريب كجزء لا يتجزأ من عملهم كصناع مسرح. وكعدد من نظرائهم فى أوائل القرن العشرين فإن كثيرًا من هؤلاء الشخصيات يتفادون مداخل التدريب فى العملية الفعلية لصنع المسرح. أحيانًا يكون المسرح منفصلاً ومختلفًا ولكنه غالبا ما يكون جزءًا لا يتجزأ من الابتكار والبروفات والبحث عن تحقيق العمل الجماعى.

فى التقارير القصيرة التالية نحاول أن نعرِّف المبادئ الأساسية وراء التدريب والأنشطة المتعلقة بالإعداد التى تحبها هذه الشخصيات وتمارسها وتراجعها باستمرار. سنعرِّف هنا مدىً من الافتراضات المشتركة إلى جانب الانقطاعات : discontinuities والاختلافات وأحيانًا الأفكار المختلفة اختلافًا جذريًا حول دور - مثلا - الحركة المشفَّرة وأشكال المسرح التى صممت نظم التدريب هذه لكى تخدمها. تعارض كل هذه الشخصيات حكمة وكفاءة فصل النفس عن الجسدى فى التدريب والإعداد على الرغم من أنها جميعًا تميل إلى استكشاف الممارسة المجسَّدة embodied كمولِّدة للحالات والميول العاطفية والنفسية. من المحتمل أن يكون الجسد هنا هو نقطة البداية فى ممارسة التدريب أكثر من تحليل النص والحافز وسيكولوجية الشخصية : مرة ثانية تخذلنا اللغة التى تجبرنا على أن نصوغ ثنائية غير سهلة وزائفة بين الجسد والعقل، وبين الجسدى والعاطفى وبين الحركة والسيكولوجيا.

بالإضافة إلى الرفض الضمنى للفصل الديكارتى بين العقل والجسد نحن نرى أن هناك على الأقل خمس مناطق إضافية يمكنها أن تولّد درجة ما من القضية المشتركة بين هؤلاء المجددين المسرحيين :

١- *التدريب المستمر*. على الرغم من أن هذا يعد مصادرة على المطلوب لسؤال كيف يعرِّف ويمارس كل منهم التدريب فهناك افتراض مشترك فى أن التدريب المبكرٍ فى الجامعة أو فى الكونسرفاتوار أو الأكاديمية المحترفة تجربة تحدث مرة واحدة وانتهى الأمر. التدريب بمعناه الواسع لا ينتهى وهو جزء لا يتجزأ من عملية صنع المسرح التى لا تنتهى أو تكتمل أبدًا ولكنها دائمًا متغيرة وقابلة لأن تدفع إلى مناطق أبعد.

٢- عمل المرء ضد رغبته . تزعم جميع الشخصيات المذكورة بأعلى بأنها تعمل خارج إطار التقاليد والمواضعات المستقرة للمسرح والرقص. وبالتالى لا يمكن أن تكون هناك نماذج سابقة الوجود من التدريب من شأنها أن تعد المؤدين بشكل مرضٍ وشامل فى الممارسات التى يتطلعون إلى القيام بها، الممارسات التى لا توجد صيغة لها والتى يجب اختراع القواعد لها لكى تُخرق مرة ثانية فى حلقة مستمرة من التجريب والتطوير.

٣- *التقنية ليست أبدًا كافية* - على الرغم من أن الممارسين المذكورين يمثلون ممارسات متنوعة فيما يتعلق بمؤديها الذين يكتسبون قواعد مشفَّرة من التقنيات غير المعتادة التى تكوِّن إطار العمل الدراماتورجى والتأليفى

لعملهم الإبداعى فلا أحد من هؤلاء ينظر إلى المهارات الفنية كفاية فى حد ذاتها. إن كثيرًا من هؤلاء الذين تتطلب ممارستهم الحصول على الشفرات والقواعد - مثل إتين ديكرو - قد يقولون أنه رغم ذلك فالمبادئ الضمنية أو ما يسميه جاك لوكوك "الموتورات الدافعة" the driving motors (مراى ٢٠٠٢ : ٤٦) للتقنية هى فى الحقيقة ضرورية للعمل الإبداعى.

٤- *الإعداد للعمل الجماعى*. تعتبر هذه الشخصيات جميعًا نظراتهم المتنوعة للتدريب وسيلة نحو صياغة روح مشتركة بين كل عضو فى المجموعة أو الفرقة. بالنسبة للوكوك هذا هو التواطؤ وبالنسبة لدودان هو "لغة مشتركة" وبالنسبة لبروك هو "الشبكة غير المرئية". سنعود لفحص هذه الأفكار بتفصيل أكبر بأسفل أما الآن فمن المهم أن نؤكد على أنه بالنسبة لكل من هؤلاء الممارسين السعى وراء روح الجماعة مهم جدًا لكل من العملية الإبداعية التأليفية وإدراك / تلقى الأداء نفسه. روح الجماعة هى موضوع و"مادة" عملية الصنع، كليهما. ولا يمكن تحقيقها من خلال التدريبات لكن يمكن فقط خلقها من خلال عملية تعلم معقدة تشجع الانتباه الجسدى والإحساس المرهف الجسدى.

٥- *الممثل الخلاق* : تضع ممارسات التدريب عند جميع هؤلاء المربِّين المجددين - ولكن بدرجات متفاوتة من التركيز - الممثل فى وضع من

الإبداع التأليفى بدلاً من وضعه كمجرد أداء توصيل لأىٍّ من نص الكاتب أو تفسير المخرج. فهم جميعا ينظرون إلى الممثل كجزء من عملية التأليف المشتركة لصنع العمل المعنى. وتتفاوت الاستراتيجيات نحو هذا الطموح بشكل ضخم وليس من بين هذه الشخصيات من يتنازل عن سلطة الإخراج كلها لممثليهم. إلا أنهم بالتأكيد ينطلقون بأفكار تعطى الإذن للممثلين للمشاركة فى توليد نص الأداء بدلاً من كونهم مجرد منفذين "فنيين".

فى اللمحات الشخصية التى ستلى سنركز على الطرق المتباينة التى تخلق بها هذه الشخصيات ظروفًا تستكشف وتستخدم القدرة الحيوية aliveness وانشغال الممثل فيما يتعلق بكل من زملائه المؤدين والمتفرجين. جميع هؤلاء المخرجين - المعلِّمين ينشغلون انشغالاً مشتركًا بتمكين ممثليهم من تطوير مقياس متدرج scale من القدرة على الانتباه والقدرة على الإحساس الجسديين بالنسبة لأنفسهم ولبعضهم البعض ولجمهورهم يتجاوز الإحساس الذى غالبًا ما يكون مقلِّدًا blunt والتفاعلات غير الطازجة stale فى الحياة اليومية. هذه الصفات لا يمكن أبدًا اختزالها إلى المهارات الفنية لكنها ليست أيضًا علامات "ربَّانية" أو جينية على العبقرية تقع خارج القدرة الإنسانية والاختراع. إنها استعدادات وتحولات inflections يمكن اكتسابها جزئيا من خلال التمرينات المهيكلة structured exercise ولكن - بشكل أهم - من خلال الانغماس immersion البطئ والمتكرر فى عملية اللعب والتفكير والتجربة والتفاعل الإنسانى. قبل كل شئ هذه ميول تقع فى الجسد - العقل أكثر منها فى الأفعال الآلية أو فى حالة التعاطف الذهنى.

ليف دودين Lev Dodin ومسرح مالى فى بيترسبرج

The Maly Theatre of Petersburg

دودين هو مدير مسرح مالى المعترف به على نطاق واسع أنه أحد الفرق الجماعية الأكثر إبداعًا وتجديدًا على المستوى البدنى فى العالم. وعلى خلاف كثير من نظرائه الغربيين كان لدودين ترف البروفات الممتدة وفترات للبحث بالنسبة لكل إنتاج جديد والإلتزام ببرنامج تدريب مستمر مهم جدًا بالنسبة لأعماله كلها. إن نظام التدريب عند دودين مصمم جزئيًا لكى يعد ممثليه بمستويات عالية من المهارة الجسدية والصوتية. ومن أجل هذه الغاية - بالإضافة إلى فصول تدريس الصوت والموسيقى - يحضر أعضاء الفرقة فصلاً دراسيًا يوميًا فى الباليه الذى يعتقد هو أنه ربرتوار رئيسى من مصادر القوة الجسدية مثل قوة الاحتمال والتنسيق والتوازن. يوسّع من هذه المصادر التعلم على المستوى الشخصى فى - مثلا - الأكروبات ومهارات السيرك عندما تكون ضرورية لمتطلبات عرض معين.

ومع هذا ليس الانجاز فى هذا النطاق من المهارات الجسدية والصوتية والموسيقية فى حد ذاته هو ما يجعل فرقة مالى تلك الفرقة المدهشة. إن دودين منشغل بنفس القدر بعينات أكثر دقة وتعقيدًا بين ممثليه وهؤلاء يركزون على كيفية تحقيق ما يسميه "الحياة الحية" Living Life فى القصة التى تتكشف فى

كل عرض مسرحى. إن صفة أن تكون "حياً" هى صفة حسية وعاطفية وأحشائية visceral أكثر منها صفة عقلية أو معرفية. إن صفة "أن تكون حيًا" هى الصفة الأدائية التى يسعى دودين بأقصى ما يستطيع إلى غرسها فى ممثليه. إنها حالة - كما تزعم ماريا شفتسوفا " Maria Shevtsova - تضمن إعادة توليدها ونموها فى عروض متتالية تكون طازجة فى كل مرة. وهى أساسية بالنسبة لمنهجه بأكمله وهى أيضًا تحرر ungirds فكرته عن "الأصالة" التى يدعى أنه أخذها عن ستانيسلافسكى" (شفتسوفا ٢٠٠٤ : ٣٨).

وعلى الرغم من إصرار دودين على المهارات التقنية التى يتم تعلمها من خلال علوم الموسيقى والباليه فهو لا يعرِّف التدريب على أنه ربرتوار من التمرينات تفضى إلى نتائج مباشرة وملموسة. بصفة عامة، تدعو مناهجه باستمرار الممثلين أن يطوروا المهارات الجسدية لكى يسموا بخيالاتهم الجسدية ويشحذوها : هناك حلقة ديالكتيكية هنا هى أن تطوير حساسية الجسم المادية والتعبيرية يساعد فى خلق ظروف الاختراع والخيال ولكن أيضًا - بشكل عملى بالنسبة للممثل - بمجرد أن يُطلق العنان للخيال. يجب أن يتم التعبير عنه جسديًا وترجمته من خلال الأفعال. تقتطف شفتسوفا من دودين عندما يلخص نظامه على أنه :

> "تدريب القلب والجهاز العصبى" (باريس، ١٨ ابريل ١٩٩٤).
> هذا يولِّد تناولا - رغم أنه ليس منهجًا بمعنى مجموعة
> إجراءات - منهجيًا، رغم ذلك. إن التدريب على قدرة التلقى

receptivity والاستجابة الحسية ("النظام العصبى") لكل ممثل وبين الممثلين يسمح لهم أن يجدوا التعبير الجسدى المناسب عن أى فعل داخلى قد يحدث ("القلب"). إن جسد الممثل - بعبارة أخرى ، يكون فى وضع يسمح له بالنطق بالدوافع التى تحركه فى *أية لحظة* معينة من العرض. إن خطوطى المائلة تهدف إلى لفت الانتباه إلى اهتمام دودين بالطبيعة المتغيرة للأداء.

(المرجع نفسه ٣٩)

وكمثل كثير من المعلمين المخرجين الذى يسعون جاهدين ليساعدوا ممثليهم على اكتساب هذا الإحساس بـ "الصفة الحيوية: - أو مصطلح آخر مشابه - فإن دودين يعرف أن هذه الصفة المراوغة لا يمكن تدريسها بطريقة رسمية من خلال مجموعة تمرينات وأنشطة ضخمة تحفّز عواطف وخيال المؤدى. إن "الصفة الحيوية" هى على وجه التقريب نتاج فرعى لمجموعة كاملة من المهارات والاستعدادات. إنها أيضًا حالة من الكرم generosity وهى بهذا الشكل حاسمة فى خلق روح الجماعة. يصر دودين - على سبيل المثال - على عدد من الطقوس عند بداية كل بروفة يومية أو قبل العرض مباشرة. ويكون كل ممثل فى البروفات أو التدويب مسئولا - على أساس يومى - عن إعداد جدول دودين فى الاستديو. وتصف شفتسوفا ما يقع خلف هذا الاحتفال الذى يبدو فى ظاهره غريبا:

إنه يغرس الانضباط فى الذهن. ولكن - قبل كل شئ - فإن الغرض منه هو تطوير روح الخيال وما يمكن تسميته الاستقراء extrapolation حيث أن الترتيبات على المائدة يجب أن تعبر بطريقة ما - عن طريق الصورة أو بالرمز أو من خلال الجو الذى تخلقه - عن العمل الذى يجب أن يتم فى ذلك اليوم.

(المرجع نفسه : ٤١)

هناك طبعة أكثر اتقانًا من إعداد الجدول تسمى الزاتشين Zachin . هنا يعد مجموعة من الطلاب - أو المؤدون من فرقة مالى فى الممارسة المحترفة - نوعًا من المقدمة الخلاقة creative prelude ليوم فى الاستوديو أو قبل العرض الفعلى. هذا عمل جماعى وعمل يدعوا إلى استعمال الخيال. قد يضم *الزاتشين* أغنيات وقصائد وقطعا من النثر (موجودة أو يتم تأليفها وبيانات قصيرة وجميعها تقدم اقتراحًا بالاحتمالات ليوم التدريب أو العرض الذى سيلى. إن *الزاتشين* هو جزء لا يتجزأ من عملية التدريب وربما يكون من الأفضل فهمه على أنه عملية *الإعداد* الفضفاضة looser بشكل أكبر. إنها ترعى الإبداع والخيال والزمالة وهى ممارسة جسدية مكونة من الأفعال أكثر منها بيان بالتطلعات والنوايا الطيبة.

لهذا فإن المهارات الفنية - بالنسبة لدودين - المكتسبة من خلال دروس الصوت والباليه والموسيقى قليلة القيمة إلا إذا تم التعبير عنها عن طريق نطاق

الحساسيات الذى ذكرناه بأعلى وتخللها هذا النطاق. إن "تدريب القلب والجهاز العصبى" هذا (أنظر بأعلى) يغذى خيال ممثليه ويبعث بالإحساس بـ "الحيوية" وهو ما جعل مسرح مالى فرقة ذات قوة غير عادية تتخطى كثيرًا استعراض مجرد المهارة الفنية والمنظر المبهر.

يوجينيو باربا Eugenio Barba ومسرح أودين

Eugenio Barba and the odin Teatret

كتب يوجينيو باربا بغزارة – وكُتب عنه كثيرًا – منذ كون فرقته الخاصة Odin Teatret . إلى جانب جروتوفسكى ودكرو فإن ممارسة باربا منشغلة بالتدريب ومبنية حوله. حقا ، التدريب عند باربا مركزى بالنسبة لفنه فى التأليف المسرحى. بمعانٍ كثيرة عند مشاهدة أعمال أودين يشاهد المرء – بشفافية كبيرة – نماذج ممثلة وخلاصات distillations للتدريب الجماعى والفردى الذى قام به ممثلوه عبر أكثر من ٣٠ سنة. كان باربا منشغلاً بما يكوِّن "الحضور" عند الممثل وقد تأثر فى ذلك بعمق وانشغل بالأشكال التقليدية الشرقية للرقص والدراما ونظم التدريب التى تعد لها، ونستطيع أن نكتشف أوجه شبه بين باربا ودودين هنا ولكن – وهو الأهم – عددًا من الاختلافات. مثل دودين ولوكوك – مثلا – كان باربا دائمًا يقود ممثليه من خلال عملية تعرية stripping away وهو اعتقاد بأن الجسد الخاضع للتنشئة الاجتماعية والثقافية ليس مجهزًا لل "حضور" presence، أنه قد إفساده واستعماره عن طريق العادة لدرجة لا تجعله قادرًا على تحقيق حالة التعامل الجسدى التى من شأنها أن تثير مشاعر المتفرج وتشحنه charge.

يفـرّق باريا بين غـرس الثـقـافـة inculturation واكـتـسـاب الثـقـافـة acculturation. المصطلح الأول يوصف أحيانًا - وهو أمر مضلل - بأنه "طبيعى" ولكنه فى الواقع الشئ الذى كان المؤدون قـد امـتـصـوه منذ ولادتهم فـى الوسط الثـقـافى والاجـتـمـاعى الذى تربوا فـيـه. ويعـرّف علمـاء الأنثـروبولوجـيـا inculturation على أنها عملية الامتصاص الحسى - الآلى السلبى للسلوك اليومى لحضارة ما

(باريا وسفاريز ١٩٩١ : ١٨٩)

إن غرس الثقافة بعيد كثيرا عن كونه "طبيعى" رغم أن الفرد يمكن أن يشعر أنه كذلك لكنه نتاج نسيج معقد من العوامل الثقافية والزمنية مثل النوع gender والطبقة والتعليم والعرق. من المهم أيضًا أن نعرف أن عملية غرس الثقافة هى أكثر كثيرًا من المفهوم الذهنى أو السيكولوجى لكنها مجسَّدة بعمق وتؤثر على وضع الجسم posture وطريقة المشى أو الجلوس أو الوقوف والحركة والإيماءة . وتسمّى عالمة الأنثروبولوجيا مارسيل موس Marcel. Mauss (*PT:R* ، صـ ٣٨) هذا "تقنيات الجسد" بينما تمدنا عملية غرس الثقافة عند عالم الاجتماع بورديبه Pierre Bourdier بـ "التعود" habitus . التعود عند بوردو هو امتصاص القيم والميول والاتجاهات وأنماط السلوك التى تصبح جزءًا من سلوكنا اليومى والذى يبـدو فـرديًا. المهم هنا - وهو أمـر يرتبط تمامـا بالتـدريب المسـرحى الجسدى - هو أن التعود متجسد بعمق وليس مجرد مفهوم ذهنى ومعرفى.

(الـ) جسد .. منفتح على العالم ولذلك فهو معرَّض للعالم

ولهذا فهو قادر على أن يتكيف بواسطة العالم ويتشكل بواسطة الظروف المادية والثقافية للوجود الذى هو (الجسد) موضوع فيه من البداية.

(بورديية فى داناهر وآخرين Danaher et. al ٢٠٠٢: ٣٧)

إن اكتساب الثقافة acculturation بالنسبة لباربا هو "استعمار" ثانوى للجسد لكنه استعمار متعمَّد ومخطط. هنا يتعلم الممثلون أو مؤدو المايم أو الراقصون - غالبا عبر سنوات كثيرة - نطاقًا متطورًا من السلوكيات المشفَّرة تحوِّل وتعيد اختراع الجسد المؤدى وعلى الفور تميزِّه بطريقة يصبح بها غير قابل للانفصال عن الشكل الذى يقوم بتوصيله.

"إنكار "الطبيعية" naturalness

فى الوقت نفسه وفى جميع الثقافات يمكننا أن نلاحظ طريقًا آخر للمؤدى هو استغلال تقنيات جسدية معينة منفصلة عن تلك المستخدمة فى الحياة اليومية. لقد أنكر راقصو الباليه ومؤدو المايم والمؤدون المحدثون والكلاسيكيون فى المسارح التقليدية الشرقية "طبيعيتهم" واتبعوا وسيلة أخرى للسلوك على خشبة المسرح. لقد مروا بعملية اكتساب الثقافة مفروضة من الخارج بطرق من الوقوف والمشى والتوقف والنظر والجلوس مختلفة عما يحدث فى الحياة اليومية.

(يوجينيو باربا ونيكولا سافاريز (١٩٩١ : ١٩٠) . *قاموس انثروبولوجيا المسرح: الفن السرى للمؤدى The Secret Art of the Performer*، روتلدج).

بعد ١٢ سنة من التدريب المكثًف الذى كان يقوده باربا بنفسه كان ممثلو مسرح أودين مدعوِّين للقيام بنظمهم الخاصة الشخصية فى التدريب. هذا التغير المهم فى الاستراتيجية اعترف بما وصفه باربا بفقدان الثقة فى "التقنية الخالصة" (المرجع نفسه : ٢٤٤) والرغبة فى تأكيد خطو وإيقاع كل ممثل . كما سجل هذا التغيير أيضًا نقلة نحو العملية والاستعدادات المطلوبة للتأليف. ومع هذا فداخل ممثلى مسرح أودين وبين بعضهم البعض هناك فهم مشترك بأن الحضور أو ما يسميه باربا "بيولوجيا المشهد" يتم اكتسابه من خلال حالة من "ما قبل القدرة التعبيرية (١)" . هذا وضع معقد - وللكثيرين - موضع خلاف. إن حالة ما قبل التعبير pre-expressive توجد عندما تنمحى العادات اليومية وتلك العادات التى يتم غرسها من الربرتوار العقلى والجسدى للمؤدى. هذا يترك جسد المؤدى الفرد فى حالة تكون أو يكون فيها المؤدى على مستوى أساسى من التنظيم يزيل الفارق الفردى والخصوصية الفردية. إنه بالضبط عند هذه النقطة من "ما قبل القدرة التعبيرية" - هكذا يقول باربا - يصبح جسد الممثل حيًا فى المشهد ولذا يمكنه أن يصبح حضورًا يشغل المتفرج.

وبينما ينشأ الجسد "ماقبل القذرة التعبيرية" من خلال عملية اختزال reduction فإن باربا يختلف عند هذه النقطة مع شخص مثل جاك لوكوك فى سعيه وراء الجسد *المحايد*. عند باربا يتحكم الجسد "ما قبل القدرة التعبيرية" فى الطاقة بطريقة معينة تتطلب انتباها خاصًا إلى تفصيلات التنظيم الجسدى.

"ما قبل القدرة التعبيرية" ومن ثم تحقيق "بيولوجيا المشهد" لها صفات - أو ديناميكيات - ثلاث بصفة خاصة يعبر باريا بتفصيل أكبر طوال كتاباته :

١- pre-expressivity . هى حالة من القدرة الجسدية غير المعتادة فى الحياة اليومية التى يولّدها المؤدى أثناء الأداء وتسمى أيضًا الحضور المسرحى stage presence

● التغيير فى التوازن.

● قانون المعارضة.

● عدم الاتساق المتسق consistent inconsistency

يرى باريا أن لعبة التوازن واضحة ليس فقط فى أشكال الأداء المشفرة ولكن أيضًا - سواء عن عمد أم عن غير عمد - فى مدى واسع من المؤدين الذين يمتلكون صفة الحضور هذه. إن نقطة عدم التوازن هذه - بين السكون والقدرة على الحركة mobility (السقوط!) falling - هى لحظة استعداد حية وخلاّقة. إن حالة الأداء ثابتة الجذور المتوازنة من الناحية الجسدية هى حالة من الركود stasis وعدم القدرة على الحركة. هنا يتم توجيه طاقة المؤدى إلى أسفل إلى الأرض. إن لحظات التعطيل المؤقت suspension والحيوية élan متشابهة عند فيليب جولييه وجاك لوكوك لكن أيّامنا لا يعبر عن هذا الهدف بنفس طريقة باريا.

إن مبدأ التعارض opposition موجود فى تقاليد الأداء المختلفة التى واجهها باربا وهو يستخدم عن عمد أو عن عدم معرفة بواسطة جميع المؤدين. أساسا ، المؤدون يعدّلون دائمًا ويلعبون بمبادئ الثقل الموازن counterbalance . إننا نفعل ذلك بالفطرة لكى نظل منتصبى القامة ولكن "هذه الضرورة الجسدية قد ارتقت فى الفن. فكثير من ممارسات الأداء تعمل على أساس التوازن غير المستقر كتقنية حيث أنها تتطلب من المؤدين أن ينظموا طاقتهم وأن يكونوا مفعمين بالحيوية على المسرح" (ترنر Turner ٢٠٠٤ : ٥٢).

المبدأ الثالث فى ما قبل القدرة التعبيرية يلعب على تناقض عدم الاتساق المتسق وهنا يشير باربا إلى المسافة الضرورية (عدم الاتساق) بين السلوك اليومى والسلوك الأدائى وهو فى الوقت نفسه يبحث عن الاتساق فى شكل ونوع الاختيارات الداخلية للمؤدى داخل منطقة المسرح . هذا الاتساق قد يتضمن غالبًا تقطيرًا - distillation تخفيضًا أو حذفًا - فى الأجزاء المكوِّنة للفعل لتركيز السلوك إلى الحد الأدنى الضرورى.

هكذا يكون الإعداد النفسى والبدنى للممثل بالنسبة لباربا متجذرًا فى دراسته لمدى واسع من ممارسات الأداء وخاصة من الشرق East لكنه يأخذ أيضا من مبادئ مختارة عبَّر عنها المبتكرون فى الغرب مثل ستانيسلافسكى وميرهولد (مايكل) تشيكوف وديكرو. إن باربا - إلى حد ما - يرحب بنفس لغة الإعداد والتطلعات لمؤديه كما يفعل بروك ودودين ولوكوك وماكبرنى. إلاَّ أن أحد

الاختلافات المفتاحية يبدو بين التركيز على كيفية اكتساب الممثل الفرد "الحيوية" (باربا / "الحيوية على المسرح") وبين التركيز على نوع العلاقات والديناميكيات بين المؤدين (بروكس وآخرون).

آن بوجارت: وجهات نظر والتأليف

Anne Bogart : View points and composition

> **التنظيف** Scavenging
>
> أنا عاملة نظافة . أنا لست مفكرًا أصيلاً ولست فنانًا مبدعًا حقيقيًا لذلك ففكرة التنظيف تستهوينى - إنى أقرأ كثيرًا وآخذ قطعًا صغيرة مما أقرأ وأجمعها معًا فى أفكار. أنا أضع الأفكار جنبًا إلى جنب. أحب الرضا الناتج عن جمع الأشياء معًا بهذا الشكل.
>
> (آن بوجارت ، مقتطف فى شوميت ميتر Shomit Mitter وماريا شفتسوفا (محررين) (٢٠٠٥ : ٢٢١) ، *إثنان وخمسون مخرجًا مهمًا*، روتليدج).

أنشأت آن بوجارت معهد ساراتوجا للمسرح الدولى Saratoga (SITI) International Theatre Institute مع المخرج المسرحى اليابانى تاداشى سوزوكى Tadashi Suzuki فى ١٩٩٢ لكن عملها فى المسرح يرجع إلى أوائل سبعينيات القرن العشرين. فى هذا التقرير القصير سنركز فقط على استراتيجيات

بوجارت لإعداد الممثلين وإعداد المادة الخام بدلاً من تنظير وممارسة مناهج التدريب المتعددة عند سوزوكى. إن بوجارت - اليوم - شخصية مؤثرة ليس فقط كمديرة مسرح ولكن كشخصية تمثل أفكارها ومناهجها المجدِّدة حول تدريب الممثل الآن تحديا للسيادة المتحققة حتى الآن دون منازع لـ "المنهج" والتفسيرات السيكولوجية الضيقة لنظام ستانيسلافسكى داخل الجامعات الأمريكية . يمكننا أن نحدد الطرق routes الاجتماعية - الثقافية التى تؤدى إلى ممارسة بوجارت فى حركات الحقوق المدنية والاعتراض على الحرب الفيتنامية وفى ميلاد التعبيرية التجريدية abstract expressionism والنظرية الحدية minimalism والرقص ما بعد الحديث. داخل هذا إن التطلع نحو أشكال التنظيم organization غير الهرمية والديمقراطية والنزوع إلى التجريب داخل أطر عمل فى الأوقات الفعلية وأداء الأعمال فى الأماكن غير المسرحية والإصرار على تحدى الحدود التقليدية لأشكال الفن جميعها قدمت القاعدة التى بنيت عليها ممارسة بوجارت التالية كمعلمة ومخرجة مسرحية. يمكننا تتبع كل أفكارها حول تدريب الممثل منذ هذه اللحظات الفنية والثقافية.

فى ١٩٧٩ بدأت بوجارت الاشتراك مع مصممة الرقص مارى أوفر لاى Mary Over lie عند عمل كلاهما فى جامعة نيويورك فى كلية المسرح التجريبى. كانت أوفر لاى قد كوَّنت "وجهات نظرها الست" وهى منهج تدريب للراقصات ومنذ ذلك الحين استمرت بوجارت فى تبنى وتطوير "وجهات النظر" هذه من أجل المسرح. بالإضافة إلى الطرق المتطورة والشاملة داخل "وجهات نظر" طورت

بوجارت نظامًا موازيا يسمى "التأليف" وتعاونت بشكل مكثف مع تاداشى سوزوكى فى فرع ثالث من التدريب لكل المؤدين لديها فى SITI وفى دورات دراسية عديدة للممثلين المحترفين والطلاب. وكصانعة ومديرة مسرح ترفض ممارسة بوجارت التصنيف categorization داخل جنس مسرحى واحد وقد تراوحت بين إعادة الصياغة شديدة الاختلاف لنصوص مسرحية كلاسيكية وكوميديات موسيقية وأعمال مسرحية منشأة خصيصًا لموقع معين والمسرح الجسدى الراقص فى القرن العشرين بدرجة كبيرة. ومثلها مثل المخرجين أشباهها والذين تقع أعمالهم قلقة داخل الإتجاه السائد - بيتر بروك وسيمون ماكبرنى وليف دودين مثلا - فإن لبوجارت معجمًا عن طريق الابتكار والبروفات والتدريب ستستخدمه عبر جميع أشكال المسرح. وتطالب بوجارت - مثل ماكبرنى - بأن يكون للممثلين لديها إسهامات خلاقة أكثر منها تفسيرية فقط - فى صنع أية قطعة فنية بصرف النظر عن ما إذا كانت هذه القطعة مبتكرة أو مأخوذة عن نص مسرحى.

إن منظور بوجارت لتدريب الممثل تميز طوال حياتها العملية بالتشكك الشديد فى - إن لم يكن احتقار - طريقة التمثيل المأخوذة بشكل خاطئ عن ميراث ستانيسلافسكى : سوء استخدام وسوء فهم لستانيسلافسكى - كما تعتقد - والذى أنتج فى أمريكا لمدة تزيد عن ٧٠ عامًا صيغة سائدة لتدريب الممثل يقيدها التزامها الذى لا يلين بعلم النفس والتحفيز على أنهما المحركان الرئيسيان لرسم الشخصية الناجح. بالنسبة لبوجارت إن تركيز طريقة التمثيل على انشغال

ستانيسلافسكى المبكر بعلم النفس لم يقيِّد المسرح الأمريكى فقط بتقاليد الواقعية والطبيعية التى تجد من الحرية ولكنه أيضًا لم يفد الممثلين كثيرًا فى محاولاتهم العمل داخل هذه الأجناس الفنية.

إن **وجهات النظر** والتأليف يتناول الـ **ماذا** والـ كيف للتمثيل من منظور له شخصياته البارزة الممثلة له من تقاليد الطليعة فى المسرح مثل ميرهولد وكوبو ولوكوك وجروتوفسكى وأيضًا من عالم الرقص ما بعد الحديث.

إن **وجهات نظر وتأليف** بالنسبة لبوجارت وتينا لانداو المشتركة معها Tina Landaw يقدم إجراءً واتجاهًا قاطعًا ليس هرميًا وعمليا وتعاونيا فى طبيعته. (بوجارت ولانداو ٢٠٠٥ : ١٥). يبدأ كتاب **وجهات نظر** بالاعتراف بانه ينبغى على كل المؤدين أن يستجيبوا إلى دعوة التعامل مع الزمان والمكان وأن جميع مناهج تدريب الممثل هى فى جذورها تقدم حلولاً لهذا التحدى. إن **وجهات نظر** لبوجارت ولانداو - وهو مبنى فوق الاعمال المبكرة لأوقر لاى وداخل إطار الزمان/ المكان يتعامل بالتفصيل مع : "الشكل shape والعلاقات المكانية ونمط الأرضية floor pattern والمعمار والتكرار والإيماءة والتمبو والزمن الذى يستغرقه العرض duration والاستجابة Kinaesthetics (ميترو شفتسوفا ٢٠٠٥: ٢٢١). إن الأساس تحت كل التمرينات التى طورتها بوجارت للاهتمام بهذه القضايا هو إعادة لفكرة أن كل مؤد فى كل لحظة أثناء الابتكار والبروفات والأداء الفعلى يواجه باختبارات لا حصر لها. فى البداية يدور تدريبها كله حول **الكشف عن** هذه الاختيارات. أى جعلها واضحة وصريحة. مع هذا الإحساس بالوعى يزوِّد الممثل بعد ذلك بمجموعة من المهارات والحساسيات sensitivities

والاستعدادات التى تمكنه / تمكنها من أفضل الاختيارات فى جميع الظروف بالإضافة على ذلك- وهذا شئ مركزى بالنسبة لمناهج كل من بوجارت وسوزوكى - الوعى ليس أساسًا بناءً عقليًا أو معرفيًا لكنه بناء مادى يستخدم جميع أحاسيس المؤدى فى علاقة أحشائية جسدية مع العالم. طبعًا - مثلها كمثل المعلمين - المخرجين الأخرين فى القرن العشرين الذين يعملون انطلاقًا من الواجب والفعل والحركة والطبيعة الجسدية - لا تستبعد بوجارت السيكولوجيا والقصد intention والعاطفة لكنها تبحث عن طريق أكثر نفعًا يوصل إلى هذه من أجل الممثل الخلاَّق.

إن كتاب **التأليف** لبوجارت كانت نتيجة امتداد طبيعى للتدريب طبقًا لكتاب **وجهات نظر** على الرغم من الاثنين بالنسبة للممثلين فى SITI مندمجان معًا فى الممارسة إلاً أنها من الناحية التخطيطية يفهمان على أن كلاً منهما منفصل عن الآخر. إن كتاب التأليف هو النتيجة المنطقية لالتزام بوجارت بـ "الممثل الخلاَّق" - توقع وافتراض أنه سواء كان الممثلون يبتكرون أو يبحثون عن طرق لبعث الحياة فى نص موجود فإنهم سيستمرون فى "اقتراح" الحلول والإمكانات . تطالب بوجارت - داخل بروتوكولات كتاب التأليف - ممثليها أو طلبتها أن يعملوا بسرعة كبيرة وبحد أدنى من التحليل والمناقشة. تستخدم بوجارت مصطلح "الضغط الشديد" (بوجارت ولانداو ٢٠٠٥ : ١٢٧) لتعنى الإمكانية الخلاقة للعمل (بشكل حتمى) تحت الضغط . وهى تعرِّف عملية التأليف كما يلى :

"ينشئ المشاركون قطعًا صغيرة للمسرح بأن يجمعوا معًا المادة الخام ويضعوها فى شكل يمكن إعادته، شكل مسرحى

قـابل للتـوصـيل إلى الآخـرين ودرامـى . إن عـمليـة صنع المؤلفات compositions بطبيعتها تعاونية : collaborative فى فترة قصيرة من الزمن يصل المشاركون إلى حلول لمهام مرسومة محددة. هذه الحلول - وقد رتبت وتمت تأديتها كقطعة واحدة - هى ما يكوِّن مؤلفًا ما. تتطلب العملية الخلاَّقة التعاون والقراءات السريعة الحدسية intuitive".

(المرجع نفسه)

هذه الاستراتيجية ليست غير مألوفة للكثيرين من صناع المسرح المعتادين على علمية الابتكار وفى الحقيقة ترجِّع صدى - مثلا - autocours للوكوك وخلق باربا لكشف تسجيل للحركة واستراتيجيات الارتجال لكيث جونستون Keith Johnstone وأوليف باركر Olive Barker . فى كتاب **وجهات نظر** تقترح بوجارت مجموعة من التمرينات مصممة لتتبع الأبعاد المختلفة لصنع المسرح : قص القصص باستخدام الأشياء واستكشاف الحالات العاطفية واختيار الأجناس الفنية المختلفة والعمل فى الشخصية وخلق الجو و"العوالم" worlds واخراج ما فى داخل المشهد من أجل آلاف الاحتمالات الممكنة فيه. ستتولى بوجارت كمخرجة بعد ذلك عملية الاختيار والتحرير editing والتغيير والمد extending والوصل linking وإعادة صياغة هذه المادة وهى تسير فى اتجاه إنشاء بنية كلية ما. هنا مرة ثانية تعمل بطريقة مشابهة جدًا للمخرجين مثل سيمون ماكبرنى

وتيم إتشلز ولين هيكسون. من المهم أن نلاحظ أن عملية التأليف هذه بالنسبة لبوجارت ليست مجرد استراتيجية لابتكار المادة أو لإيجاد حلول لمشهد مسرحى لكنها - بنفس القدر من الأهمية - استراتيجية لاستكشاف الصفات اللازمة لصياغة عمل جماعى حقيقى وثورى.

جاك لوكوك Jacques Lecoq .

كانت أعمال جاك لوكوك (١٩٢١ - ٩٩) حتى وقت قريب تنقل إلى العالم خارج مدرسة باريس من خلال ورش عمله التى كان يقيمها بين الحين والحين وتوضيحاته فى محاضراته وبصمة imprint الأفراد والفرق الذين تدربوا معه . إلا أن عددا من الكتب والمقالات بدأ - منذ موت لوكوك فى استكشاف بداية ميراثه المعقد وطبيعة التربية pedagogy لديه (لوكوك ٢٠٠٠، تشامبرلين Chamberlain ويارو Yarrow 2000؛ برادبى Bradby ودلجادو Delgado 2002؛ ومرى ٢٠٠٣ ولوكوك ٢٠٠٦). ويمكن القول أن لوكوك كان أهم مؤثر على المسارح الجسدية الأوروبية والأمريكية الشمالية المعاصرة من خلال تناوله لإعداد الممثل وصنع المسرح. إن تفسيراته لتلك التربية pedagogy ينقلها تلامذته العديدون بدرجات متفاوتة من الحساسية. هناك فى الحقيقة عدد من المدارس وأقسام الدراما بالجامعات عبر أوروبا والولايات المتحدة تربط نفسها بشكل صريح بما يسموه أحيانًا بالخطأ "منهج لوكوك".

بينما يرتبط لوكوك غالبًا بالمايم (كشكل فنى وكتدريب) فقد كان فى الحقيقة مقاومًا بشكل متزايد لهذا الارتباط حيث أن ممارسته الخاصة ترتبط ارتباطًا

ضئيلا بالمايم كما يؤدَّى ويعبرً عنه ويفهم فى العادة . بالإضافة إلى ذلك رغم أن تأثيره على المسارح الجسدية فى أواخر القرن العشرين لا يمكن إنكاره إلا أنه لم يحتضن هذا المصطلح أو يزعم أنه يصف الممارسات المسرحية التى ساعدت مدرسته فى تغذيتها وتوليدها generate.

فى فحصنا لتناول لوكوك لإعداد الممثل سوف نربط أيضًا أفكاره التربوية بشخصيات فيليب ده جولييه ومونيكا بانييه وسيمون ماكبرنى. ليس معنى هذا أن هذه الشخصيات المفردة singular هم مجرد مقلدين غير منتقدين لتعاليم لوكوك ولكنهم – فى حين أن لديهم الأفكار التربوية الواضحة الخاصة بهم – مرتبطون بعمق بمناهج لتدريب الممثل تردد صدى مشروع لوكوك بقوة. إن ما يقوم لوكوك بتعليمه فيما يتعلق بإعداد الممثل ينهض على حالتين أو وضعين متداخلين : الحياد neutrality واللعب. كثيرًا ما يستدعى الاثنان لكن يساء فهمهما أو ينظر إليهما نظرة استهانة بسهولة . إن السنة الأولى من سنتى مدرسة لوكوك بباريس هى سنة من إزالة الغموض demystification عن الأفكار الجاهزة (لوكوك ١٩٧٣ : ٤١) . إن السعى داخل هذا الإطار وراء الحياد أمر بالغ الأهمية. يستكشف لوكوك (٢٠٠٠) ومرى (٢٠٠٣) هذا العمل بالقناع المحايد بشئ من العمق ويعترفان بتاريخه فى تعاليم جاك كوبو . سنبحث هنا باختصار صفاته الأساسية ونلاحظ أوجه الشبه والاختلاف مع شخصيات معاصرة أخرى.

إزالة الغموض عن كل ما نعرفه Demystifying all that we know

من الضـرورى فى البـداية أن نـزيل الغـمـوض عن كل مـا نعـرفـه لكى نضع أنفـسنا فـى حـالة عـدم المعـرفـة non - knowing وهو نـوع من الانفـتـاح openness وإتاحة الفرصة لإعادة اكتشاف العنصر الأولى elementary. أما الآن فنحن لم نعد نرى ما يحيط بنا.

(جاك لوكوك مقتطف فى ميرافينر Myra Feiner (١٩٨٥ : ١٤٨) **رسل الصمت : المايم الفرنسى الحديث Apostles of Silence : The Modern French Mimes**، مطابع الجامعة المتحدة).

إن القناع المحـايد هو أسـاسًا أداة للتعليم ونادرًا مـا يستـخدم من أجل الأداء. يقـول لـوكـوك إن "مـثل هـذه الأشـيـاء الجـوهـرية تحـدث مع هـذا القناع حـتى إنه أصبح النقطة المركزية لطريقتى فى التعليم" (٢٠٠٠ : ٣٦). على الرغم أن القناع المحـايد بالنسبة للوكـوك هو فى النهـاية أداة للتجسيد الناطق للشخصيـة فإن **عملية** العمل به هى التـى تعنينا هنا. إن هـذا القناع كمـا يوحى اسمه يزيل السيرة biography التعبيـرية للوجـه بكل إمكانيـاتها فى المغالاة ولاستـخدام الزائد عن الحد فى عـملية التمثيل. وبناء على ذلك يدعو القناع المحـايد من يرتديه إلى أن ينشّط باقى جسده ويجعله حسَّاسًا، أن يستكشف عـلاقة جسدية وحسيـة مع العـالم ومـادته. وعن طريق قيـادة تلاميـذ بصفـة مـتزايدة خـلال مـجـموعـة من

التمرينات بالقناع سيتم تشجيعهم على إيجاد اقتصاد من الحركة غير متكدس uncluttered عن طريق الأنماط الخارجية extraneous الاجتماعية أو العادات (انظر "inculturation " عند باربا) والسعى وراء علاقة مع المادة - بشرية كانت أم جمادًا - لا "تلطخها ولا تثيرها بقدر الإمكان المعرفة أو العاطفة أو التوقع أو الخبرة.

إن عمل لوكوك مع القناع المحايد لا يأخذنا فقط إلى قلب التربية عنده ولكن - يمكننا القول - أيضًا إلى مجموعة من الافتراضات المتضمنة - على الرغم من أنه لا يتم التعبير عنها فى الغالب - فى مشروع المسارح الجسدية وبالتحديد تأكيد لمعرفة مكتسبة من خلال الحركة. هذه معرفة ذاتية ومعرفة العالم بكل تعقيداته المادية والأيديولوجية والمفاهيمية. إن القناع المحايد يحاول أن يعيد التلميذ إلى "حالة ما قبل المعرفة محررًا إياه لكى يجمع مجموعة جديدة من الإنطباعات الحسية فى حالة محايدة من السذاجة" naiveté (فلنر ١٩٨٥ : ١٤٨) . مثل هذا التقرير يثير تخوفا وانتقادًا كبيرين فى أوساط نظرية theoretical معينة حيث يتم النظر إلى أفكار ما قبل المعرفة والحياد على أنها تشكيلات رومانسية ومستحيلة تفشل فى النهاية فى الاعتراف بصحة كيفية بناء البشر ثقافيًا ونفسيًا. يرى مثل هذا النقد ليس فقط أن محو هذه العادات والميول المزروعة ثقافيًا مستحيل لأنها مؤسسة على أسطورة الهوية الأساسية والمستقرة "تحتنا" ولكن أنها أيضا مشكوك فيها من الناحية الأيديولوجية لأنها تتضمن محاولة لإنكار الفارق بين التجمعات الثقافية.

إلا أن الفكرة المهمة هنا هى أنه رغم استخدام لوكوك للغة قد يجعله معرَّضا لمثل هذا النقد فإن هذه الممارسات هى أساسًا استراتيجيات وأدوات تساعد المرء لكى يتعلم بنفسه heuristic وهى تعمل على مستويين من مستويات التدعيم : استعارة خيالية لتسهيل طريقة مختلفة للرؤية وللوجود فى العالم وكتعليم براجماتى لمساعدة الطلاب على أن يجعلوا أنفسهم منفتحين جسديًا ونفسيًا على مجموعة من الإمكانيات التى تساعدهم كممثلين وصناع مسرح. إلاَّ أن انشغال لوكوك بالقناع المحايد - بطريقة عارضة - داخل نفس المعسكر مثله - على سبيل المثال - كمثل باريا أو دودين أو بروك الذين يبحثون عن الأفعال والتصرفات فوق اليومية من ممثليهم. إلا أن النقطة التى يختلف فيها لوكوك عن باريا هى تردده - بمجرد تحقيق هذه الحالة من الانفتاح المحايد - فى أن يعد المؤدى بمجموعة جديدة كاملة من التصرفات أو التقنيات المشفرة التى يبنى عليها صنعه للمسرح.

إن التزام لوكوك بالعمل بالقناع المحايد كإعداد للمؤدى يجب أن يوضع جنبًا إلى جنب مع حالات أو استعدادات ثلاثة متصلة يعتبرها ضرورية للممثل الفرد الخلاَّق ولتحقيق الإحساس بالروح الجماعية الحقيقية. ومثل فيليب جولييه وسيمون ماكبرنى وتيم إتشلز و - فى زمن وسياق مختلفين جدًا - فسفولد ميرهولد فإن لوكوك كان يستدعى باستمرار "اللعب" كصفة كان يسعى إليها فى تلاميذه ليس فقط بالنص المنطوق وموجودات خشبة المسرح الحقيقية ولكن أيضًا بالديناميكية بين بعضهم البعض ومع جمهورهم . إلاَّ أن لوكوك يحدد

ـالتين أخريين متصلتين يعتبرهما أساسيتين لتحقيق مسرح نابض بالحياة مباشر. تشير كلمتا disponibilité وcomplicité على التوالى بالفرنسية ولعدم جود ترجمة مباشرة لهما إلى الانفتاح openness أو إمكانية التواجد availabilit أو إلى rapport الصلة - أو أكثر حدة - إلى روح الـ "شريك فى لجريمة" . يشرح مرى (٢٠٠٣ : ٧٠ - ٧١) هذه بشئ من التفصيل لكن يمكننا أن لخص الصفات ثلاثية الإمكانيات هذه كما يلى :

لعب (Le Jeu)

- يجب على اللعب الناجح أن ينتبه إلى "الإيقاع والتمبو (السرعة) والمكان والشكل" (لوكوك ٢٠٠٠ : ٢٩).
- إن "محركات اللعب" (المرجع نفسه) يجب أن تكتشف فى كل الأساليب والأجناس الفنية.
- لن يكون هناك إبداع بدون اللعب.
- اللعب يتطلب متعة وخفة.
- اللعب يحيل اللحظة على المسرح إلى حياة.
- "اللعب هو حالة يكون المعنى فيها فى حالة تغير متواصل تزدهر فيها الإمكانيات وتتكاثر فيها الرؤى (اتشلز ١٩٩٩: ٥٣).

- الممثل اللاعب يتطلب مسافة بينه / بينها وبين الدور.

- القدرة على اللعب هى وضع متجسِّد وأيضًا وضع معرفى.

- المحاولة الجادة أكثر مما ينبغى تقتل اللعب.

- اللعب فوضى ولا يمكن التنبؤ به وهو مرح ومخيف وأحيانا تذهب فيه إلى أبعد مما ينبغى.

Disponibilité و Complicité

- Disponibilité * "حالة من الاكتشاف، من الانفتاح ، من الحرية فى التلقى" (لوكوك ٢٠٠٠ : ٣٨).

- الطريق إلى disponibilité هو من خلال الجسد والحركة.

- الانفتاح الجسدى والعاطفى / النفسى يتعايش كل منهما مع الآخر.

- complicité هو "شكل من التواطؤ بين المحتفلين celebrants (راتكليف Ratcliffe ١٩٩٤).

- الإحساس الحقيقى والعميق بروح الجماعة لا يمكن تحقيقه بدون complicité بين المشاركين.

• complicité يظهر من خلال الاستماع والنظر واللمس والشم والإحساس والتفكير والشعور والتكرار والمتعة والسأم بعمق.

• لا يكون التدريب على التواطؤ complicité وتعلمه من خلال العد counting.

• التواطؤ يتطلب الانتباه الدائم للإيقاع والتمبو.

• بدون التواطؤ لا يمكن وجود "تخيل جماعى" لصنع المسرح.

• التواطؤ يعترف ويحتفى بفكره أننا فى الوحل جميعنا.

مونيكا بانييه Monika pagneux .

تتناول مونيكا بانييه - وقد كانت فى وقت ما مدرسة مع لوكوك فى مدرسته بباريس - إعداد الممثلين من إطار عمل يقبل الكثير من الافتراضات propositions الأساسية الموجودة فى صلب التربية عند لوكوك. كانت بانييه شخصية بارزة جدًا فى مشهد التدريب من أجل المسارح الجسدية وحولها . وقد قامت بانييه - مثل جولييه - بالتدريس فى مدرسة جاك لوكوك L'École Jacques Lecoq حتى ١٩٨٠ عندما تركاها ليؤسسا مدرستهما الخاصة معا فى جزء آخر من باريس. وقد قامت بالتدريس منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين

فى ورش العمل الخاصة بها وفى فصول للأساتذة عبر العالم وعملت عن قرب مع فرق مثل **كومبليسيتيه** فى مجالى إعداد الحركة وتصميم الرقصات.

إن خلفية بانييه هى خلفية ملائمة تتمشى مع الطابع التهجينى لكثير من الممارسات المسرحية الجسدية والتجريبية. فقد عملت مع مارى ويجمان Mary Wigman وكانت مهرجة فى السيرك وتدربت مع موشى فلدنكريس Moshe Feldenkrais وتعاونت مع بيتر بروك. تقع أعمال فلدنكريس معلم الحركة العظيم فى مركز التربية لديها لكن الذى يجعل تدريس بانييه متفردًا هو قدرتها على أن تأخذ وتخلط مجموعة من المناهج من أجل الغاية الواحدة وهى خلق المؤدى الناطق بالجسد والمستجيب. إن بانييه ليست مهتمة بالمهارة الجسدية فى حد ذاتها لكن لديها قدرة غير عادية على إيقاظ أجساد المؤدين من كل شكل وحجم. إن سعيها هو وراء الجسد المؤدى الحى المنتبه والمبهج الذى يمزج بين المخاطرة والتعرض للهزيمة وبين الثقة بالنفس والأصالة. يبدو أن **الأصالة** عند بانييه لا تتصل بالجسد الذى يمكن أن يكون موضع شك أو صادقا أو أساسيًا essential بقدر ما تتصل بالاقتصاد فى الحركة وتنظيم الاستجابة المرنة للجهاز العضلى وبنية الهيكل العظمى. تنجح أعمال بانييه - وهى تستقى بصفة خاصة من مبادئ فلدنكريس - فى العمل على مستوى صارم من التفصيلات وفى نفس الوقت تعمل على صعيد كلى holistic plane مما يعد الممثل لتحديات الجنس الفنى للأداء.

تجربة فلدنكريس The Feldenkrais experience

أنا قادر الآن على أن أرقد على الأرضية وأقوم بحركات بسيطة لكنها حاسمة لكى أنظم نفسى حتى إذا أتيت إلى العرض عملت بجهد أقل ووجدت وقتًا أكبر للاستمتاع بالعمل الفنى. إن وعيك بالتوازن وعلاقتك بالجاذبية الأرضية ووعيك فيما يتعلق بالهيكل العظمى والتنفسى يعطونك المكان المطلوب لكى تجد الحركة المقتصدة والحرية فى تفكيرك وهذا بدوره يسمح لك بان تقترب أكثر من التجربة المباشرة وهى ماذا يعنى أنك توجد فى بيئة مسرحية.

(آندرو دوسون Andrew Dawson، مؤدى ومخرج ومعلّم فلدنكريس (١٩٩٦)، **المسرح الشامل**، ٨ (٢) : ١٧ .

على الرغم من أن تقنيات فلدنكريس تعمل على أساس حركة الجسد ومع الجسد فهى فى أصولها استكشاف نفسى - جسدى. هناك قاعدة مركزية هى أن التغير مهما كان صغيرًا - فى وضع الجسم أو حركته - سوف يعدّل نواح أخرى من بنائنا الجسدى وشعورنا consciousness. إن قول اى. إم . فورستر E.M.Forster "اربط فقط" يمكن أن يكون تأشيرة signature مناسبة لتعاليم فلدنكريس. من هنا - على سبيل المثال - قد يكون للانحراف أو الانفتاح الضئيل فى فقرات الظهر نتائج على وضع الجسم والتنفس والمرونة والمشى وأشكال

التحرك الأخرى و- بصفة خاصة - التغيرات فى الصورة التى يرسمها المرء لنفسه self- image.

عادة ما تكون تمرينات فلدنكريس قليلة جدًا ولا يرتكز نجاحها على القوة العضلية أو اللياقة البدنية ولكن على تنظيم الجسد لنفسه بطريقة تسمح لتتابع فى حركة ما بان يسير - دون عقبات أو معوقات - خلال التركيب العظمى للجسد عن طريق الجهاز العضلى. يتركز كثير من العمل عند فلدنكريس وبانييه بنفس القدر على العمود الفقرى ومرونته على الصعيدين الأفقى والرأسى. وعلى الرغم من أن تمرينات فلدنكريس تحتاج غالبا إلى أن تعاد مرات كثيرة فإن هذه الإعادة لا تتصل بالتدريب أو ببناء القوة العضلية لكنها تتصل بفكرة أن هذه الاكتشافات الجسدية الدقيقة تحتاج إلى أن تحدث بطريقة عضوية organically وفى تتابع إذا أردنا منها أن تحدث تغيرات فى الذاكرة الجسدية body memory.

إن أحد ملامح تمرينات فلدنكريس هى - بالرغم من "عددها القليل" والحاجة إلى إلى القيام بها مرات كثيرة - أنها تعطى نتائج ملموسة جدًا. هذه النتائج ليست فى المهارات الجديدة المكتسبة ولكن - ربما - فى خفض الكتفين وإرخاء عضلات الرقبة وأعلى الظهر وتسطيح العمود الفقرى على الأرض وإطلاق وفتح منطقة الوركين والحوض وهى أفعال سيتم تجربتها معا أو منفردة على أنها حرية جديدة للحركة تم اكتشافها وهى توسِّع الإمكانيات والوعى الذاتى

والوعى بالآخرين. إن بانييه تأخذ من ريرتوار متسع من هذه التمارين لكنها تجمع بينها وبين مجموعة واسعة من الأنشطة الأخرى تعكس تعددية تجربتها فى المسرح والرقص وإحساسها المرهف بما يحتاجه كل طالب فرد لكى يجد خفة الحضور الحى هذه كمؤدى.

إذا كان هناك مبدأ واحد يلخص ما كانت تبحث عنه بانييه ويمكّن التلاميذ والممثلين الذين تعمل معهم من أداء عملهم فهو مبدأ الانتباه attention هذا الانتباه موجه إلى النفس وإلى الآخرين وإلى العالم المادى ويمكن أن نسميه بلغة معلمى المسرح الآخرين "أن تكون حاضرًا" أو "أن تكون فى اللحظة" ولكنه أكثر ثراءً وتعقيدًا من هذا. صفة الانتباه هذه ليست شيئًا يحدث بحكم العادة إنها حساسية فوق الحساسية اليومية أبدًا حساسية نرجسية . الانتباه عند بانييه يتعلق بالإنصات والنظر والشعور والإحساس والمعرفة بشكل راق وعميق. وهو يجمع بين ما يبدو متناقضًا، أن تدع الأمر يمر letting go وأن تنشغل تمامًا بالإضافة إلى :

> "القيام بالمهمة التى تبدو مستحيلة وهى أن تكون "قريبًا وبعيدًا" عن النص و"الشخصية" والعاطفة والديناميكيات الكاملة للحركة – إنه موضوع من الناحية الاستراتيجية "كمنصة" platform، كـ "طريق يقود إلى "الحفاظ على المسافة و"التزحلق" slippage فى موقع المؤدى وليس

"الاقتراب جداً" من النص والعاطفة أو حتى اللحظة نفسها.
إنها طريقة تتحدى الاندماج فى عرض نفسها من "الداخل" inside إلى "الخارج" outوترفض "الطابع الشخصى" personalism* والتمسك بتعريفات النفس ego.

(لينج Laing ٢٠٠٢ : ١٧٤)

هكذا فصفة **الانتباه** تبدو أن بها تناقضات ظاهرية مشابهة لاستكشاف لوكوك لـ "اللعب" . فكلاهما يتعامل مع بعض توترات المسرح الأكثر جوهرية لكنها مفيدة : الحرية والانضباط، المتعة والجدية ، الكفاح والخفة lightness، العمل والاسترخاء ، الالتزام الشامل والابتعاد distance . يلخص جون رايت John Wright طريقة تدريس بانييه وشكل علاقتها بطلابها :

"وبخلاف تلاميذ فلدنكريس المخلصين لم يغب عن نظر مونيكا أبداً البهجة فى الاكتشاف الشخصى الذى يقع فى قلب العمل الفنى.. إن التأكيد العدوانى لن يحتمل. إنها تبحث عن إمكانية التعرض للهزيمة والمتعة فى لحظة

---

* مذهب يؤكد أهمية وحدة الشخصية (المترجم).

المخاطرة وأيضًا خفة وبساطة الحركة المتكاملة جدًا".

(رايت ١٩٩٤ : ١١)

فيليب جوليه Phillippe Gaulier .

يتغير شكل التربية pedagogy عند فيليب جولييه مثل بانييه بتجربة العمل إلى جانب جاك لوكوك. إنه يحتقر شكل إيجابى ما يعتبره الإدعاءات المنتفخة الطنانة للمايم والمسرح الجسدى ("أنا، أنا أكره المايم") وهو بهذا المعنى كما بمعان أخرى يعكس نزعة الشك عند معلمه الخاص وناصحه جاك لوكوك. لقد كان جولييه لسنوات عديدة مهرِّجا فى عمل مزدوج مشهور مع بيير بيلا Pierre Bylanوما كان يقوم بتدريسه يرتكز على الفكاهة والجروتسك واللامعقول. وهو ما زال - كما يقول جون رايت - "مهرجًا عمل بتدريس المسرح" (رايت ١٩٩٠ : ٩). هذه طبعا حقيقة واحدة فقط عن جولييه حيث أن - وراء أسلوب تدريس حاد بشكل لا يرحم وفى العادة صاخب ولكنه دائمًا مستفز - أعماله تمثل مجموعة من الآراء المعقدة والعميقة حول طبيعة الحضور والحيوية واللعب داخل حدود المسرح. إلاَّ أنه - مثل لوكوك - لا يهتم كثيرًا بالتنظير والكتابة عن أعماله وطرح المزاعم بشأنها . لا يتميز جولييه بالميل إلى شرح وتبرير ممارسته كمعلم ومخرج مسرحى مثل بروك أو باربا.

إلاَّ أن جولييه - بخلاف لوكوك - كان يقدم دائمًا سلسلة من الكورسات القصيرة التى تستمر عادة أربعة أو خمسة أسابيع فى المدارس المتنوعة التى

أدارها. يعكس كل كورس مناطق المنهج المقرر للدراسة الذى يكوّن البرنامج الدراسى الذى يغطى سنتين فى مدرسة لوكوك لكن سياق الكورس يمكن أن يتغير على الرغم من أن اللعب Le Jeu هو أساس كل شئ آخر كان يقوم بتدريسه. يعترف جولييه بأن لوكوك هو "الشخص الأهم الوحيد فى حياتى المسرحية ... إنه أساس أفكارى" (جولييه مقتطف بواسطة رايت ١٩٩٠ : ٩) لكن رايت يستمر بذكاء ليقول إنه :

"أكثر اهتمامًا بالدافع التلقائى من تحليل الحركة والألعاب التى هى أصل أفكار لوكوك تحت إملاء اللحظة الدرامية. إن جولييه يعمل للعب لنفس الأسباب التى يعمل بها لوكوك بالحركة ويحقق نتائج مشابهة جدًا.

(نفس المرجع)

إن جولييه منشغل بصفة خاصة عبر كل كورساته بلحظة الأداء ما هى تركيبة الصفات الأدائية التى ستبعث هذه اللحظة للحياة بصرف النظر عن الأسلوب أو الجنس الفنى ؟ يستدعى جولييه - بعيدًا عن اللعب - باستمرار الخفة والحماس والمتعة والتشويق والنقطة المحددة fixed point والإيقاع كصفات يجب أن توجد ليس فقط داخل المؤدين بل أيضًا بين بعضهم البعض. إن لجولييه عددًا من التمرينات تتضمن المهمة التى تبدو عادية لشخصين يقفان فى مواجهة أحدهما الآخر يلقيان ويمسكان بكرة تنيس. من هذا البناء الأدائى البسيط يمكن إضافة

نص: **"أنا أعطيك الكرة يا زميل فصلى الصغير ... شكرا على الكرة يا زميل فصلى الصغير"** (جولييه هو أستاذ الشئ العادى) . إن الجزء من الثانية التى تترك فيه الكرة اليد يضرب فيه قاذف الكرة نقطة محددة ويبدأ تدشين السطر الأول من النص "تحمله" الكرة حتى تمسك بها يد (يد١) متلقى الكرة . إن الرمية أو "المسكة" هى عمل عفوى يربط النص والحركة بزواج ذى توقيت ممتاز. فى لحظة الإمساك بالكرة يضرب المستقبل نقطة محددة وينطق بالإجابة المعروفة وهى **شكرا على الكره يا زميل فصلى الصغير.** وتعاد الأفعال والنص و - على سبيل المثال - يمكن فى هذه اللحظة أن يقدم جولييه إيقاع cadence وجرس timbre الميلودراما لإضفاء الشكل الدرامى على التمرين . هنا سيتغير الإيقاع والتوقيت لكى يغيرًا تماما دينامية و"معنى" روتين العمل.

يبحث جولييه داخل الدينامية البنائية البسيطة للعبة كرة التنس هذه فى :

- التوقيت
- الاقتصاد فى الفعل والحركة
- السكون واتصال العين
- إيقاعات أجناس مسرحية معينة.
- لحظة الترقيم moment of punctuation فى الأداء حيث يجد النص والفعل العلاقة الكاملة.

● متعة اللعب ومتعة اللعبة.

● التركيز المسرحى : الأكبر والأصغر واللعب الذى يمكن أن يكون متعديا transgressive بينهما

● جودة الخفة

أخيرًا ، سنفكر فى استخدام جولييه **للخفة والمتعة** كصفتين نقديتين يبحث عنهما فى الأداء. تتكرر المصطلحات كثيرًا فى حواره مع الطلبة وغياب هاتين الصفتين أمر مركزى عادة فى رفضه المدمِّر للارتجال الذى تنقصه هاتان الصفتان. إن جولييه وبانييه متشابهان إلى حد كبير فى بحثهما عن الخفة والمتعة و- الأهم - "الموتورات الدافعة" المولِّدة generative وراء هاتين الصفتين رغم أن أساليبهما التربوية مختلفة إلى حد مدهش، الخفة والمتعة بالنسبة لجولييه ضروريتان لكنهما ليستا شروطًا كافية للعب الخلاق. إنهما يوحيان بميل مادى ونفسى نحو المهام الخاصة بصنع المسرح الذى لا **تحركه** طريقة ذات هدف مفرد واحد وموجهة نحو هذا الهدف. إنهما يفترضان أن التفكير والتحليل العقلى - وخاصة من التنويعة الأكثر تعذيبًا - ليس لهما مكان كبير داخل اللحظات الفعلية للارتجال أو صنع المشهد . إنهما يدعوان إلى الإحساس الجسدى بالارتقاء elevationوالتوقف كشرط مسبَّق للعب : أى حالات هى رغم ذلك نتيجة للثقة الشخصية وتأكيد الذات self- affirmation . يقول جولييه قولاً مأثورًا بشكل

نموذجى إن "لعب الممثل يحدث فى النور. (الشئ الذى لا أمل فيه) هو أن تلجأ إلى الاحتماء فى كهف من التوبة والندم" (المرجع نفسه : ٨). إننا نعرف ماذا يقصد.

فى قلب تعاليم جولييه هناك تناقض ظاهرى أو على الأقل توتر مرح إلى حد ما هو أنه على الرغم أن من الممكن وجود قليل من معلمى المسرح المعاصر أكثر مباشرة وأقل خوفا وأقل غموضًا من جولييه فيما يخص التعليق comment والتغذية الاسترجاعية والرفض ("أنت متوتر جدًا، اجلس"، "لقد عاملت شريكك كأنه فرشاة مرحاض من فيينا) (المرجع نفسه) فهو لا يقول للتلاميذ أبدًا "كيف يفعلون ذلك" وربما يكون الشئ الوحيد الذى يشترك جولييه فيه مع جروتوفسكى هو نوع من التربية على الطريق السلبى via negative أى منهج يرفض التوصيف prescription والتوضيح بالأمثلة لصالح البحث عن "الإجابة" من خلال النفى. لا يقدم جولييه من خلال الطريق السلبى توصيفات وعلى الطالب أن يستمر فى اقتراح البدائل الممكنة حتى يجد أكثرها فعالية نوعًا من القبول أو التأكيد.

فى ظل الصراحة القاسية لتقنية التعليم عند جولييه - والتى يمكن أن تكون محتملة لدى متلقيها عادة بفضل ذكائها ومرحها الصاخب فقط - هناك اعتقاد عميق فى قوة المائل oblique - الجانبى lateral - كاستراتيجية (براجماتية وفلسفية كليهما) للعثور على لحظة الحيوية المداعبة فى لحظة الأداء. توجد

الحلول كلما قل بحثك عنها بشكل مباشر وعاجل وقوى. بعبارة أخرى ، على الرغم من أن من النادر أن يستخدم جولييه المصطلح فإن الحدس هو القوة المحركة لصنع القرار وهذه استجابة مجسَّدة embodied أكثر منها استجابة معرفية إزاء تحدى اللعب.

يقارن المؤدى والأكاديمى الاسترالى بارى لينج Barry Laing فى رسالته للدكتوراه المستفزة والشاعرية وثاقبة النظر إنشغال جولييه بالخفة بأفكار إيتالو كالفينو Italo Calvino :

> يعلن كالفينو أن "الخفة" فى الادب والحياة هى مبدأ وفضيلة. إن استراتيجيته هى إزاحة "الثقل" weight – من اللغة وبناء القصص و من التمسك بالمعنى الحرفى والتعقل. إن منهجه – والذى يحدد معالمه عن طريق أسطورة المدوزة* Medusa هو تطبيق رؤية دقيقة **لكن غير مباشرة**. إن كالفينو يقابل بين ما يسميه هذه "الخفة فى التفكير" وثقل وجمود inertia وضجيج وضبابية العالم. مثل هذه الخفة ورفض النظر مباشرة ليس رفضًا للعالم أو لمكاننا فيه".

يكتب لينج فيما بعد مطوِّرا ما يفهمه من **خفة** جولييه :

هذا جزء من رفضه واستنكاره الصارمين لأن "يعرف المؤدى أكثر مما ينبغى"... قد يكون من الممكن أن نقول أن افتراض جوليه قد يكون أن نفس / أنا المؤدى كثيرًا ما تتوحد مع المهمة أو النص بكل ما فيه من تداعيات associations وآثار تطبيع الافتراضات والأحكام . فهذه تحمل "ثقلا".

...

إن استراتيجية جوليه فى تحدى مثل هذه الكتلة mass الجاذبية الأرضية gravity هى استدعاء واستفزاز ومخاطبة المهمة عن طريق **متعة المؤدى**. إن متعة **المؤدى** - فى اختلافها عن "الشخصية" ولكن ليس كمعارضة لها - تحتوى على كل خفة وتكتيكات ممارسة الألعاب"

(المرجع نفسه : ١٧١)

ننتهى فى هذا بإعادة أحد مشاعر جوليه الذى كثيرًا ما يقتطف لكننا يمكن أن نؤكده من شخصيتين بارزتين لكن مختلفتين جدا من المسارح الجسدية والبصرية المعاصرة هما تيم إتشلز وسيمون ماكبرنى :

---

* إحدى الفرعونات الثلاث.

"أنا لست مهتمًا بالحقيقة . الحقيقة تهم جيش الخلاص. أنا أحب أن أرى الأكاذيب على خشبة المسرح. أود أن أتغذى فى وقت قريب جدًا مع الكاذبين. إنهم ظرفاء جدًا".

(جولييه مقتطف بواسطة رايت ١٩٩٠ : ٩)

جوان ليتلوود وورشة العمل المسرحية

Joan Littlewood and Theatre workshop

تتناسب جوان ليتلوود تماما وإن كان بصعوبة مع هؤلاء المعلمين الممارسين الآخرين . إن أى حرج قد يستشعره المرء عند وصفه ليتلوود فى هذا الفصل يرتكز على بعض الشك حول ما إذا كانت ممارستها تمثل ميدانًا لا تزال له القوة اليوم أم لا لأن أعمالها - رغم أنها ماتت فى ٢٠٠٢ - كمؤدية نشطة توقفت تقريبا . بالإضافة إلى ذلك قد تكون ليتلوود - مثل كثير من الشخصيات التى رسمنا ملامحها هنا - غير مهتمة بل ومحتقرة أن توضع فى "خانة" محددة من الممارسات تحت عنوان "المسارح الجسدية". إلا أن فحص أعمالها ومناهجها فى الإخراج والتدريب وإجراء البروفات يكشف عن معلمة وممارسة عملت بجدية وقوة مع أجساد الممثلين وكانت عروضها - فى أفضل حالاتها - أمثلة شديدة الانضباط للمسرح الذى عبر عن نفسه من خلال اللغات البصرية والجسدية. بالإضافة إلى ذلك تظل ليتلوود هى المخرجة البريطانية والمعلمة المسرحية

الوحيدة التى كان لديها مدرسة للدراما مكرثه لاستمرار رؤيتها. لقد أنشئت "الشرق ١٥" East 15 عام ١٩٦١ لكى تواصل طرقها فى التناول ومناهجها فى العمل فى ورشة عملها فى ستراتفورد بشرق لندن.

كانت ليتلوود مثلها كمثل لوكوك وجولييه مثلا تهتم قليلا بالادعاء بأنها صاحبة منهج ما أو بصياغة ممارستها على شكل نظريات تقدم تحديدًا موجزًا لا يرتبط بزمن معين لطرقها فى العمل. لو كانت قد انغمست فى مثل هذه الأنشطة ربما كان هذا يسير عكس شخصيتها كاشتراكية معادية للحكم الشمولى التزمت بشدة بالأفكار الجماعية وروح الفريق كمبادئ منظمة للعمل والتى كانت تفضل الروح العنيدة الفوضوية على التفكير الذاتى المقدس أو العظيم. وكانت تمتلك أيضا ذهنًا صارمًا وكانت على استعداد لفرض كلمتها كمخرجة كلما رأت ذلك ضروريًا. إن ليتلوود تناسب جيدًا موضوعات هذا الكتاب لأن لها آراء قوية فى التدريب الجسدى للممثلين وكانت منشغلة بعمق بالاستراتيجيات الخلاقة للعب الجماعى وظلت ملتزمة طوال حياتها العاملة بالتجريب فى الشكل والأسلوب. إن ما وضع الإطار والسياق دائمًا لهذه الملامح المتسقة لممارستها هو سياستها الاشتراكية والتزامها بصنع مسرح كان يطمح فى أن يتحدث إلى وعن حياة رجال ونساء الطبقة العاملة.

ويمكن أن يتميز منهج ليتلوود فى صنع المسرح بعدد من الملامح المفتاحية :

- التدريب الجسدى والصوتى القاسى.

- الارتجال واللعب كأدوات خلاَّقة لتحرير الممثل وكطريقة لتوليد المادة.

- الاعتماد على الحدس كقوة ديناميكية لصنع قرار الممثل وكطريقة لقيادة البروفات.

- اللعب الجماعى كهدف لجميع أفراد الفرقة.

لقد أخذت ليتلوود كثيرًا من أفكار ردولف لابان لكى تحسِّن من المرونة والقدرة التعبيرية الجسدية لممثليها وفى ١٩٤٨ دعت جين نيولف Jean Newlove مساعدة لابان للالتحاق بالفرقة وإعطاء دروس يومية فى الحركة باستخدامها تحليل لابان لمكونات الحركة الأربعة - المكان والزمان والمجهود والطاقة. كانت ليتلوود تأمل فى أن تعطى ممثليها ثقة مجسدة ووضوحاً ماديًا يرشد قيامهم بادوار الشخصيات بطريقة جسدية واستخدامهم للمكان واستخدامهم للمواد (الأشياء على خشبة المسرح). وكان من شأن طرق لابان - بطريقة ملموسة بشكل أقل - أن تنمى أيضًا حساسية الممثلين بالنسبة للإيقاع كقوة محركة نحو تحقيق العمل الجماعى للفريق. كان التدريب الجسدى بالنسبة لليتلوود لا يعمل فقط كإعداد فنى للممثل من أجل نوع الانفتاح النفسى - الجسدى اللازم فى فترة البروفات الخلاقة لكنه يساعد أيضًا فى التفصيلات الدقيقة والملموسة لتوسيع نطاق ودقة وعمق رسم الشخصية والكوريوغرافيا

الايمائية. من أجل هذين الهدفين كانت ليتلوود متأثرة أيضا بالميكانيكا الحيوية لميرهولد **والحركات الإيقاعية** eurhythmics لجاك دالكروز كطرق لزيادة الإحساس الذاتى للممثل والاقتصاد فى الحركة. يعرّف نادين هولدرسورث Nadine Holdsworth كيف أخذت ليتلوود من الحركات الإيقاعية فى فصول تدريسها وجلسات بروفاتها :

> استكشفت ... ليتلوود كيف يستطيع الممثل أن يتحكم وأن يتعامل مع الإيقاعات المختلفة فرديا وبالاشترك مع الممثلين الآخرين. لقد أدارت فصولا للتدريب طالبة من المشاركين تكملة مهام الحركة مثل المشى والوثب واستخدام المعول pickaxe أثناء الاستجابة للضربات الإيقاعية ودمج العمل الثنائى الذى يشمل ثنائيات تمشى وتثب على قدم واحدة وتجرى فى تزامن إيقاعى rhythmic synchronicity. شجع هذا العمل الإحساس الدقيق بأن الإيقاعات المتغيرة يمكنها أن تعدّل ديناميكيات المسرح".

(مولدسورث ٢٠٠٦ :٥٦)

هناك عدد من نقاط الاتفاق البارزة الأخرى بين التزام ليتلوود باللعب والارتجال كقوى محركة لإبداع المؤدى وبين المناهج التربوية التى طورها أشخاص مثل جاك لوكوك وفيليب جولييه. نقاط الالتقاء هذه "مهمة" فى أن هناك قليل

من الأدلة على أن لوكوك أو جولبيه أخذ بشكل صريح من طرف ليتلوود أو أن الأخيرة كانت على دراية كبيرة باعمال لوكوك المبكرة سواء ككوريوغرافى ومخرج أو بصفته على دراية بالعقود الأولى من مدرسة باريس . إن ما تكشف عنه هذه الصلات وتدعمه هو الميراث الدقيق والذى أحيانًا ما يكون صريحًا ومتداخلاً بشكل واع بالذات لميرهولد وستانيسلافسكى ولابان وكوبو فيما يتعلق بتشكيلة من الممارسات المعاصرة.

إن استخدام ليتلوود للألعاب وللارتجال خدم عدة أغراض كان أهمها - من ناحية - "تطوير المبادرة initiative وإثارة الفضول واستخدام الخيال" (ليتلوود ١٩٩٤ : ١٩٩) ومن ناحية أخرى صياغة شكل العرض والتمثيل بداخله. وعلى الرغم من الألعاب التى من شأنها "استخدام الخيال" هى البضاعة الحاضرة لدى كثير من معلمى المسرح المعاصرين إلا أنه لم يسمع عنها فى الحقيقة فى بريطانيا فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. إلا أنه يمكننا مرة ثانية أن نكتشف ميراث ميرهولد وكوبو على سبيل المثال. إن ميل ليتلوود إلى ضمان أن صنع المسرح يجب أن لا يكون مشيرًا إلى نفسه إلى حد كبير سمح لها أن تزاوج بين هذا الإحساس باللعب وبين بعض طرق التدريب على الحركة الأكثر فنية عند لابان. يوضح كليف باركر - وقد سبق أن كان عضوًا فى "ورشة العمل المسرحية" - هذه النقطة :

"أصبحت الألعاب والتمرينات معملا استطاعت ليتلوود من خلاله أن تستكشف الصفات مثل الوقت والوزن والاتجاه والتدفق flow - الصفات التى ميزً لابان عن طريقها كل الحركات movements . وكان هذا ايضًا العملية التى أنشئت عن طريقها الأنماط الإيقاعية للأداء، النسيج المعقد لإيقاعات المؤدى الفرد مع فرقة موسيقى الجاز jazz"

(باركر ٢٠٠٠ : ١١٩)

كانت ليتلوود مثل سيمون ماكبرنى المديرة الفنية لفرقة كومبليسيتيه غير مستعدة فى أغلب الأحيان لأن تفصل بين التدريب "الفنى" على الحركة وبين استراتيجيات تطوير القدرة الخلاقة عند الممثل والعمليات الفعلية للتأليف والبروفات. يتخيل المرء أن كان من الممكن أن تشترك فى صياغة ماكبرنى لعملية البروفات والإبداع عنده :

إن البناء يشبه إلى حد بعيد طريقًا يجمع بين نحات sculptor وفريق كرة قدم حيث سأحاول ببساطة أن أقود الناس من مباراة إلى تمرين - تمرين جسدى ليبنى قوتهم - إلى مباراة أخرى تؤدى إلى مشهد ثم أخرجهم من المشهد.. حتى لا يعرفوا إذا ما كانوا داخل المشهد أم لم يكونوا

(ماكبرونى ١٩٩٢)

إذا عاش المايم عاش العالم If mime survives, the world will survive

إن المرء لا يحوّل التحفة الأثرية إلى تحفة حديثة لكى يحتفظ بها. على المرء إذن أن يحافظ على الجسد الذى كان قويا وماهرًا وزاهدًا ascetic. أما الذى سيحفظه ؟ الرياضة ليست إحدى الفنون الجميلة .. beaux arts. إن المرء يعطى نفسه لها فقط لكى يهزم الآخرين. الرقص ليس "بورتريه" للصراع. البانتومايم الذى يتبع الموضة القديمة ليس فنا من فنون الجسد. المايم الجسدى هو أكثر من الترويح عن النفس. إذا عاش عاش العالم.

(إتين دكرو، كلام عن المايم Paroles sur le mime، مقتطف بواسطة توم ليبهارت فى **المسرح الشامل**، ٩ (٢)، ١٩٩٧ : ١٧).

إن تأثير إتين دكرو (١٨٩٨ - ١٩٩٢) (PT:R) على المسارح الجسدية البريطانية المعاصرة - لمجموعة متنوعة من الأسباب - ملحوظ أقل من تأثير جاك لوكوك إلا أن ممارساتهما فى التدريس معا وطموحهما من أجل شكل من المسرح معاد اختراعه وحيوى وجسدى تلخص معظم الفلسفات والمناهج المتصارعة حول كل من تدريب الممثل وأشكال المسرح الذى يمكن أن يخدمه مثل هذا الإعداد. وعلى الرغم من أن دكرو شخصية محورية فى تاريخ ١٥٠ عامًا من المسرح والمايم الفرنسيين تربط بين جان - جاسبار دبرو وجاك كوبو وتشارلز

دلين Charles Dullin وجان لوى بارو ومارسيل مارسو وجاك لوكوك فيما يتعلق بنماذج التدريب المؤدى فهناك قرابة affinity مع جروتوفسكى وباريا أكثر حميمية منها مع الشخصيات المفتاحية الأخرى التى تظهر فى هذا القسم. إن إيو جينيو باريا - الذى يجد عند دكرو أصداء قوية مع ممارسته هو - يربط بين المعلم الفرنسى وبين المواضعات والانضباط فى تقنيات التعليم الشرقى :

"بنفس الطريقة التى يستطيع ممثل الكابوكى Kaboki أن يتجاهل أفضل "أسرار" النو Noh فهناك ما يدل على أن إتين دكرو - وربما يكون هو الأستاذ الأوروبى الوحيد الذى طور نظاما من القواعد التى يمكن مقارنتها بنظام التقاليد الشرقية - يسعى إلى أن ينقل إلى تلاميذه الانغلاق الصارم rigorous closedness لأشكال المسرح المختلفة عن أشكاله هو المسرحية".

(باريا ، ١٩٨٢ : ٦)

تأخذنا ملحوظة باريا إلى قلب التعليم عند دكرو الذى من الواضح أنه يختلف بشدة عن ، فلنقل ليتلوود أو جولييه أو دودين أو لوكوك. إن التزام دكرو طوال حياته كان بتطوير وترقية معجم وتقنية نظامية للمؤدى من شأنهما إقامة المايم كفن مستقل بذاته ، أن يكون مستقلا من ناحية الشكل عن كل من الرقص والمسرح - ليس دكرو هو من يدعو إلى تساؤلات مختارة لتواريخ الأداء المختلفة

لكى يبنى نظامًا مسرحيا جديدًا بل هو يدعو إلى بناء شكل درامى جديد هو المايم بقواعده ولغته المتفردتين من النقطة صفر. لقد سعى دكرو - وهو الحساس تجاه النظرية الجمالية فى الفنون المرئية لمنتصف القرن العشرين وهو المتأثر بشدة بالتكعيبية cubism، بموندريان Mondrian وبانكوزى Bancusi - إلى قواعد للمايم تسمح للجسم أن ينطق بـ "مفردات لحركات موضوعة ومفهومة يمكن نقلها بسهولة من أستاذ المايم إلى التلميذ" (فلنر ١٩٨٥ : ٥٨).

اصبح جان - لوى بارو مؤدى المايم والممثل والمخرج المسرحى هو أول تلميذ لدكرو فى ١٩٣١ عندما دخلا فى لحظة لها خصوصيتها هى ما يمكن تسميتها عام ٢٠٠٧ "الممارسة بصفتها بحثًا". ولقد أنشآ معا لمدة عامين فى "مسرح الورشة" Théâtre de L'Atelierفى باريس العالم الثورى لمايم بروميثيوس". يصف توم ليبهارت الذى أصبح بعد ذلك بمدة طويلة تلميذًا لدكرو هذه العملية:

> "لم ينفصلا لمدة عامين .. عراة ، نباتيَّان ، "شريكان متواطئان فى البحث عن مايم جديد" (بارو ١٩٧٢ : ٧٢).
>
> ... جلس دكرو وكتب ما ارتجله بارو - دكرو واضع الشفرة المحلل ، المفكر ، وبارو النظرى الخلاق الغامض"

(ليبهارت ١٩٨٩ : ٤١)

قد يوحى هذا التقرير الموجز بأن دكرو وممارسته يهمان فقط موظف الأرشيف ومؤرخ المسرح - إلا أن مناقشته فى هذا الفصل يرجع جزئيًا إلى التناقض الذى تضعه فلسفته وممارسته مع تربية pedagogy جاك لوكوك الصارمة ولكنها ليست أقل فى مطالبتها بالبراعة بل أيضًا لأن ميراثه يستمر فى التأثير بقوة اليوم فى مجموعة صغيرة لكن مهمة من ممارسات المايم والمسارح الجسدية. بعيدًا عن عدد من الفرق المعاصرة التى تأسست أعمالها بصراحة على قواعد دكرو مثل مسرح الحركة Théâtre de Mouvement، The Margolis Brown Performance Company و Griftheater و Théâtre de L'Ange Fou كانت المبادئ الأساسية لتعاليمه هى القوة السائدة فى مدرسة ديسموند جونز للمايم والمسرح الجسدى وداخل ممارسات التدريب عند فنانى المسرح مثل ديفيد جلاس David Glass . لقد تشكلت أعمال ديفيد جلاس المبكرة كفنان منفرد (سولو) بعمق بواسطة إجادته الفنية الخاصة لتقنيات دكرو فى التحكم فى وفصل وضبط الحركات العضلية. بالنسبة لجلاس على الاقل فى المراحل المبكرة من حياته العملية كان عمله بقواعد دكرو على كل من جسده هو المؤدى وعلى الممثلين المحترفين الآخرين الذين قام بتعليمهم أو الإخراج لهم انضباطًا جسديًا من ناحية وكان من ناحية أخرى إمدادًا بمعجم تأليفى لتصنيع المادة. بالنسبة لجلاس وجونز وهؤلاء الممارسين الذين تقوم أعمالهم بصراحة على تشفيره للحركة قدم دكرو مجموعة من المبادئ المجسدة عن - على سبيل المثال :

● الاهتمام بالعمود الفقرى، بمرونته وسلامته.

● التوازن وعدم التوازن.

● الإمكانيات التعبيرية للجسد كله وليس فقط للوجه والأطراف.

● السكون والصمت والنقطة المحددة fixed point.

● السيطرة على العضلات ومجموعات العضلات وفصلها.

● الثقل المقابل أو الموازن contrepoids - "التعويض العضلى الملموس عن القوى غير الملموسة المتخيلة" (فلنر ١٩٨٥ : ٥٧).

● raccourci - ومعناها حرفيا التقصير foreshortening ولكن "من الواضح أن هذا ليس التقليل أو الانكماش أو الأسلبة - إنها تركيز الفكرة فى المكان والزمان" (دورسى Dorcy ١٩٥٨ : ٦٦).

إن الفارق الحاسم والمهم بين دكرو والشخصيات الأخرى التى ظهرت فى هذا الفصل يكمن فى تكريسه الشديد لبناء لغة للحركة شاملة ومشفرة تمثل مهنة المؤدى بكاملها وتكون كافية لتأليف العملية الخلاقة. إن دكرو فى هذا الشأن شخصية بارزة ومتفردة فى ممارسات وتربويات المسارح الجسدية المعاصرة لكنه لا يتوافق مع مزاج زمنه. كتب دكرو عن الصفات المحررة للتقنية المشفرة :

"إن ما أقوم بتعليمه هو الانسلاخ عن العادى وتأليف المثالى..
إننا نود بناء على ذلك أن يكون جسد مؤدى المايم بالنسبة للمايم لوحة المفاتيح keyboard بالنسبة لعازف البيانو ...
إن التكنيك لا يشل الإلهام ولا يصيبه بالعقم لكن على العكس يساعد على مولده ويثيره.

(دكرو (١٩٧٢) فى ليبهارت ١٩٨٩ : ١٥٧)

كانت تعاليم دكرو تتطلب مخزونا ضخمًا من ضبط النفس والالتزام من جانب تلاميذه. لقد تصور أن أربع سنوات (طوال الوقت) كانت هى الحد الأدنى لفترة التدريب للتمكن من تقنياته وطالب بالاخلاص الكامل، الإخلاص الأقل لشخصه كأستاذ معلم والإخلاص الأكثر للشكل الفنى المشفر الذى بحث فيه وطوره بدقة شديدة عبر عقود خمسة من التدريس. إن دكرو - الاشتراكى الذى أخفى رجلا فوضويًا روسيا فى قبو له بباريس عن الجستابو فى أثناء الحرب العالمية الثانية - كان جزءًا من حركة باريس الحديثة **Paris Moderne** (روزنبرج ١٩٦٥ : ٨٩) والتى سعت - انطلاقًا من رفضها التام للطبيعية - إلى توليفة من الفن والسياسة والعلم والسيكولوجيا المعاصرين للتعرف على وصياغة أشكال وممارسات جديدة. كان المايم الجسدى بالضبط هو ذلك الشكل بالنسبة لدكرو. إنها تشفير دكرو للحركة لخلق قواعد للمايم - وقد سبب شعبيته أنجب تلاميذه مارسيل مارسو والذى أنكره دكرو بعد ذلك - تظل له السيادة اليوم بين فريق

صغير نسبيًا من فنانى المسرح أو المايم . إلاَّ أن المبادئ والاستبصارات الجسدية المفتاحية لبحثه وتعاليمه تستمر فى التأثير فى عدد كبير من ممارسى المسرح الجسدى الذين - فى الوقت الذى لا يرغبون فيه فى احتضان مشروع دكرو عن مايم بروميثيوس فى شموله - يرون أن تطبيق نواح مختارة من قاموسه التقنى إعداد مفيد لمسارح الحركة.

خاتمة

قام هذا الفصل بمسح منطقة التدريب والإعداد للمسارح الجسدية وطرق تناول التمثيل والتى تميل بشكل خاص إلى ترقية الأبعاد الجسدية للأداء. وقد ركزنا أيضًا على الطرق المختلفة التى سارت عليها هذه التربويات طوال القرن العشرين اعتقادا منا أن هناك نماذج تنظيمية معينة لإعداد الممثلين كان لها تأثير مهم على الأشكال المعاصرة لممارسة المسرح الجسدى. إن دراسات الحالة القصيرة لممارسى ومعلمى المسرح المختارين - وكثير منهم هم أو كانوا أيضًا مخرجين وممثلين - قد ألقوا بالضوء على توترات ومجادلات خلاقة بين طرق التدريب غير الشكلية informal والشكلية وبين تشفير التقنيات الجسدية المتجاوزة للحياة اليومية واحتضان أشكال أخرى من نفس الجنس الفنى للإعداد النفسى الجسدى. إن المناهج المتباينة التى تتناول التدريب والإعداد تضم - سواء عن وعى أم لا - نماذج مختلفة من بناء وسلوك الجسد من ناحية ورؤى وتطلعات متنوعة للممارسة المسرحية من ناحية أخرى. إلا أن جميع هذه الشخصيات

المفتاحية تشترك فى الاعتقاد بأن التعليم والإعداد لا ينفصلان عن صنع وأداء المسارح الجسدية.

كلمات عن المايم Words on Mime

- كل شئ مسموح به فى الفن شريطة أن يتم عمله عن قصد . وربما أن جسد الإنسان هو وسيط الفن فيجب أن يكون جسده هو الذى يحاكى الفكر.
- طالما أننا نقر للراقص بأن المايم ينقصه الخفة فعليه أن يقر لنا أنه ، الراقص ، بنقصه الوزن.
- الرقص هروب، المايم غزو.
- هناك أحيانا عداوة بين المتكلم والمايم، هناك دائمًا خيانة بين الراقص والمايم.
- الجذع أهم من الأذرع والسيقان.
- الجسد قفاز إصبعه الفكر.
- إذا كانت عروسة الماريونيت – على الأقل – هى صورة الممثل المثالى علينا بالتالى أن نكتسب فضائل الماريونيت المثالية.

(إتين دكرو "كلمات عن المايم" ، **جريدة المايم Mime Journal**، ١٩٨٥).

الفصل الخامس

الطبيعة الجسدية والعالم

Physicality and The world

ما وراء الدراما البورجوازية Beyond bourgeois drama

س. ماذا تتصور أن تكون العلاقة بين النص والطبيعة الجسدية للأداء ؟

ج . .. هذا القول بأن المسرح المؤسس على النص ناقص فى الطبيعة الجسدية البصرية أو الطبيعة الجسدية الديناميكية ليس صحيحًا على الإطلاق إذا وسعت من بؤرة تركيزك فيما وراء الدراما البورجوازية الإنجليزية فى القرن العشرين. ما يحدث الآن هو عودة إلى شكل فنى أكثر طبيعية ومؤلف من عناصر متعددة وهو ما كان عليه المسرح دائمًا"

(بيت بروكس ١٩٩٣، فى محادثة مع سارة دوسون ، **المسرح الشامل** ٥ (٢))

بالنظر إلى إصرارنا على أن المسرح جميعه جسدى يمكن أن يطرح السؤال العادل : "ما الهدف من هذا الفصل ؟" . ربما نستطيع الإجابة بما يلى . إن ما يعمل مع الكلمة داخل الميزانسين الشامل هو العلامات الجسدية والبصرية للوقفة والإيماءة والنظرة الجانبية والحركة والتجاور juxtaposition والسينوغرافيا. إلا أن الكلمات تسيطر على مسارحنا (والفيلم / التليفزيون)

بالنسبة للغالبية العظمى من الممارسين والجمهور حتى لو كانت هذه توصف أو تصنَّف على أنها "مسرح جسدى" . ربما تساعد هذه السيادة على شرح العلاقة التى لا تزال غير سهلة بين الكلمات وبين الجسد والسينوغرافيا فى المسارح المعاصرة والأخيران لا يزالان يلعبان دور سندريلا Cinderella برغم تفاؤل بيت بروكس.

ما يلى مقتطفات من مراجعات نقدية لعرض The Royal National Theatre لمسرحية بيتر شيفر Peter Schaffer **الصيد الملكى للشمس** (لندن : ٢٠٠٦).

> لم تكن السنين رحيمة بمسرحية الصيد الملكى للشمس .. (فى ١٩٦٤) لابد أن استعراضها "للمسرح الشامل" مع الموسيقى الغربية وتتابعات المايم والحيل المسرحية المبهرة .. كانت تبدو طازجة وأصيلة (فى تلك الأيام). إن محاولة تصوير سلسلة جبال مثل الانديز Andes بمساعدة بضع ملاءات بيضاء أصبحت أحد كليشيهات عروض المسرح الجسدى .. إن تعرج winding الكتابة غالبا ما يوازيه عرض مسرحى يشق طريقه بصعوبة بشكل غريب ويمتلئ باستعراضات فارغة لتتابعات من الطقوس والكوريوغرافيا

المراوغة dodgy .. يدعى فيها ٢٠ رجلا أنهم يعبرون جسرًا يهتز.

(تشارلز سبنسر، ديلى تلغراف، ١٢ إبريل ٢٠٠٦)

إن تقنيات المسرح الجسدى شائعة الآن بشكل كبير لكن فى شكل أكثر تطورًا مما نراه هنا .. إن مشهد المذبحة عندما يعرض - بإضائته بطريقة الستر وبوسكوب [1] والمايم بطئ الحركة واستخدام قماش أحمر يتلاطم كالموج لكى يرمز إلى إراقة الدماء - يشعرنا بأنه قد عفى عليه الدهر إلى حد ما.

(ناتاشا تريبنى Natasha Tripney، www. Musicomh. com/ theatre).

"يتمايل الرجال ويبذلون جهدًا شاقًا بين الملاءات المضاءة باللون الأزرق للإيحاء بالصعود الصعب على الجبال .. فى عرض ذى موضة قديمة فى حرفة المسرح والأسلوب"

(بول تيلور Paul Taylor، الاندبندنت Independent، ١٤ إبريل ٢٠٠٦)

١- أداة تستخدم الأنبوب الصاعق لتضئ شيئًا متحركًا بشكل متقطع "المترجم".

الغرض من هذه المقتطفات ليس وضع ملاحظات رخيصة عن عرض معين لكن لكى نلقى الضوء الشديد على بعض النقاط البارزة :

- يستخدم مصطلحًا "المسرح الجسدى" و"المسرح الشامل" بطرق تفترض المعرفة والتعرف فى القارئ . وهذا يساوى افتراض - فى استخدام مثل هذا الإخراج - أن الجمهور سوف يتعرف على الحيل والتقنيات بشكل مألوف يتيح له أن يقبل

ويقرأ الصور المقصودة بدلاً من أن يشعر بالاغتراب عن طريقها.

- رغم ٤٢ عامًا من التدريب على استخدام مثل هذه التقنيات فهى مستخدمة بشكل ردئ فى مسرحية مؤسسة على النص تتبع الموجة السائدة مما يتطلب التعليق.

- يجب علينا الآن أن نأخذ تقنيات "المسرح الجسدى - الشامل" كأمر واقع فى مسارحنا ونتوقع أن يتم استخدامها بمهارة وكجزء من الميزانسين.

إلا أن هذا الاهتمام الموجه إلى أوجه القصور المادية هذه يجب أيضًا أن ينبهنا إلى حقيقة أنها لا تزال بارزة مما يتطلب التعليق. بعبارة أخرى، "المسرح الجسدى - الشامل - البصرى" رغم ما يبدو من أنه يستخدم استخدامًا واسعًا - هو فى الحقيقة أقل شيوعًا مما يبدو وعندما يتم تقديمه فهو لا يزال يواجه نفس قضايا الجودة فى المهارات والإخراج والتمثيل والأداء فى أى مسرح سواء كان المسرح

السائد أو غيره من المسارح. إن ما وصفه بيتر بروك بأنه "المسرح المميت" ما زال مرضًا.

إذن الهدف من هذا الفصل هو النظر إلى الجسدى فى المسرح المصنف على أنه "مؤسس على الكلمة" لنجادل بان بعض عناصر المسرح الأخرى تحتاج إلى أن تحظى بوزن مساو للوزن المعطى للكلمة. إذا كانت هذه المجادلة لإعادة التوازن تبدو كأنها توضيح لما هو واضح إذن فنحن ببساطة نشير إلى الإحساس الكاسح باليأس "المميت" (هكذا يجادل بروك) الذى لا نزال نشعر به فى العناصر غير الكلامية من المسرح الذى يقدَّم لنا. إن السيادة المعطاة للنص المنطوق تستمر فى تشويه إمكانيات المسرح (والدراما فى الوسائط الأخرى) إننا لا نسعى لتشويه سمعة الكلمة ولا نطالب أن تحل الإيحاءات محلها. الكلمات تنطق بالأفكار والمعانى بشكل خاص وبتركيز ليس متاحًا لما هو غير كلامى. لكننا نرغب بشدة فى أن نعيد القول بان الكلمة هى فقط أحد مكوِّنات نظام علامات فى جدلية هى نص الأداء والميزانسين الكاملين وتجربة المسرح ككل. إن اهتمامنا هو أن نحقق إمكانية الصفات ذات الأبعاد المتعددة للمسرح بدلا من البعد السائد للكلمة.

ربما يعتبر هذا هو التأليف الجسدى لنص المسرحية - الأداء، ربما يكون هو البعد الفيزيقى لفكرة بريخت الأوسع عن الإيماءة gestus - الاتجاه الجسدى والاجتماعى والنقدى للممثل إزاء الشخصية واتجاه الشخصية إزاء الفعل أو

الموقف وقد قدِّم بشكل جسدى.. طبعا قد يأخذ نظام دلالة معين الزمام عند أى نقطة معينة أو قطعة passage من نص الأداء. إن القضية الجدلية ليست نقية لكنها صراع دائم agon بين الشخصيات أو معركة بين الأجزاء فى توتر خلاّقٍ. يجب أن نلاحظ أن المصطلحات المستخدمة هنا تستخدم بسبب ملاءمتها وما تم التواضع عليه . فى الحقيقة كل المسرحيات - حتى تلك التى تقف ضد السائد من التقاليد الكلاسيكية أو الواقعية - الطبيعية ، على سبيل المثال.المسرح الطليعى الذى انتهينا من مناقشته - مؤسسة على النص المكتوب الذى يأتى من مؤلف واحد والمقصود به أن ينتج طبقا للأسلوب المعلن. ولكن يجب علينا - من ناحية التأليف الدرامى - أن نميز بين نص المسرحية ونص أداء الميزانسين. لكى نتفادى التكرار الممل سنشير إلى الأول ببساطة كـ "النص" - وهو الاختزال الشائع - وسنستخدم المصطلح الثانى عند الضرورة.

إن اهتمامنا الرئيسى هو بنص الأداء لأن خشبة المسرح هى المكان الذى تقدم فيه الجوانب الجسدية - البصرية من المسرحية بشكل ملموس.

ضد تسلسل هرمى للغات المسرح Against ahierarehy of theatre languages

فى المقالة التى اقتطفنا منها الآن يحدد كوزان Kowzanفى تصنيف المسرح ١٣ نظام علامات سمعى وبصرى. يتركز ثمانية منها حول الممثل وخمسة أنظمة خارجه. نتيجة هذا هى وضع الممثل المتكلم على قمة تسلسل هرمى من أنظمة علامات مسرحية - إن تنظيم كوزان لا يستبعد فقط أحد المكونات الحيوية

بنفس القدر للمسرح - الجمهور ، نظام العلامات الرابع عشر الذى يعرّف المسرح ولكن - وهو أمر متناقض - يضع حقيقة أن الممثل / المؤدى هو حضور جسدى - مرئى أصلا على رأسها بدلا من على قدميها. يبدأ الممثل / المؤدى بصفته "فاعلاً" actant (أنظر الفصل ٢) فى توصيل معانٍ ومفاتيح clues ومعانٍ متضمنة ممكنة قبل أن يتحدث. إنها أو إنه وظيفة جسدية - بصرية ومكان للمعنى قبل أن يكون مكانًا صوتيًا. بينما يكون **الفاعل** فى مركز نص الأداء فيجب أن يرى فى المركز لهذا يجب أن تجمَّع نظم علامات كوزان حول الممثل وكذلك يجب أن ترتبط ببعضها البعض لكى تعبر عن الطبيعة المتفاعلة للمسرح - كل العناصر تعمل على بعضها البعض ومع بعضها البعض.

مرة ثانية هذا لا يحط من شان الكلمات والنطق بها بل ببساطة يعيد صياغة ويعيد تنظيم علاقة عناصر المسرح بعضها ببعض. نحن نرى ببساطة - بمقابلتنا بين الكلمة وغير الكلمة - ثنائية خام أخرى تضع الذهن فوق ما هو جسدى بدلاً من إقامة علاقة جدلية صحية وخلاَّقة.

إننا نأمل - بالنظر فى عدد من أمثلة النصوص الدرامية من تشكيلة من الأساليب والأشكال والحقب الزمنية - أن نوضح بعض الطرق التى يمكن فيها للجسدى فى المسرح أن يعمل كجزء من هذه الجدلية ، ما نشير إليه بأنه "التأليف المسرحى الجسدى" لأى قطعة . هذا لكى نعطى ثقلاً للافتراض بأن الحديث عن المسرح الجسدى هو الحديث عن المسرح بمعناه الصحيح . هكذا

فقضايا مثل مزج الألحان والصمت والسكون والجمهور وتحية ستار النهاية والواقعية والارتجال سوف يتم مناقشتها بصفتها مبادئ أبعد للجسدى فى علاقته بالمسرح وسيساعد على توضيح هذه القضية مثالان آخران من المراجعات النقدية.

هيستريا Hysteria، أدنبره، ٢٠٠٦

"دردشة عصبية ... تتحول إلى قلق يتفكك إلى هستيريا وجنون مؤقت، كل هذا يشاهده فى هدوء "جرسون" صامت رأى كل ذلك من قبل .. الجمال هنا ليس فى النص المكتوب الذكى أو فى دقة العمل الجسدى والطريقة التى توفق بها الفرقة بين الاثنين ولكن فى صدق وتفصيلات الملاحظة".

(لين جاردنر Lyn Gardner، ١٤ أغسطس ٢٠٠٦)

المسكون The Possessed، لندن ١٩٩٨

"إنه تبادل متفاعل للعناصر السمعية والموسيقية والجسدية والبصرية ... مسرح مدهش من الوجود الإنسانى والواقعية .... هناك انفجارات من الطاقة ، من الصور الجسدية وهى تتفاعل مع الكلمات وليس فقط توضحها ، من الطباق counterpoint الجسدى والبصرى... يلقى مونولوج افتتاحى

يستمر خمسة عشر دقيقة فى سكون جسدى، فى صمت جسدى ونطق مركزين (وليس إيماءًا ساكنًا) يقابله شخصية ساكنة صامتة حاضرة تنصت".

(جون كيف، ١٩٩٨، **المسرح الشامل** ١٠ (٣))

مسرحية أجاممنون: حراسة الصباح

نعود مرة ثانية إلى أصول المسرح الأوروبى الحديث فى المدرج amphitheatre الإغريقى. هذه هى افتتاحية مسرحية أجاممنون :

١-١ أطلب من الآلهة فترة راحة من تعب وقت الحراسة الذى يقاس بالسنين أرقد مستيقظًا ومرفقاى على سقف الأتريدا كالكلب لأراقب الاحتفالية لكل نجوم الليل.

١-٨ أنتظر، لأقرأ المعنى فى ضوء المنارة ، لهيب من النار ليحمل خارج طروادة إشاعة وصرخة الاستيلاء عليها.

١-١٢ والآن وهذا الفراش قد ضربه الليل وأغرقه الندى أظل...

١-٢١ أيها البرد hail، ياالهيب الظلام .. - هذه المنارة".

(اسخيلوس Aeschylus ١٩٥٣ :٣٥)

كمـا رأينا فى الفصل ٣ يحتوى المسـرح الإغريقى على إرشادات المسـرحيـة داخل النص بطرق تقول إن هذا المسرح ليس فقط مسـرحا من الخيال لكنه أيضا مسرح للمعرفة المؤسسة على الجمهور الذى يعرف (مقدما) القصص والخرافات legends التى يعـاد تقـديمهـا. يعـرف الجـمـهـور أن الحـدث المسـرحى يدور فى آرجوس Argos ومـاذا يحدث للعـائلة الملكيـة لكن الصورة هنا معطاة بالتفصيل. فنحن نعـرف أننـا فى قـصْـر بيت آتـريوس House of Atreus فى أرجـوس من إشـارة الحـارس إلى "سـقف الأتريدًا، وأن الوقت يقـتـرب من الفـجـر (الـ "ندى") وماذا يفعل هناك وهكذا.

لكن مـتطلبـات التـمـثيل مـوضـحـة أيضًـا : لتفـادى التنـاقض التافه يجب على الممثل / الحارس أن يرقـد مستندًا على مرفقه وهو ينعى مهمته. يميل المخرجون إلى أن يكرهوا أن يملى عليهم بواسطة النص لكى يجب أن يكون هناك حد أدنى من التـوافق مع مـتطلبـات النص. إن جـعل المـمـثل يقـف يحيل الوضـع الموصـوف للحارس إلى لغو، أن تفعل ذلك يعنى إعادة كتابة الكلمات أو تجاهلها.

إن مهـارة الممثل هنا هى أن تجـعل مثل هذا الوضـع المزعج مثيـرًا ، أن تعطى للحارس حضورًا وهو يصارع لكى يتجاوب مع أوامره. يمكن للممثل أن يقفز عاليا عندمـا يرى الحـارس لهب المنارة فى السطر , ٢١ هكذا يعطى اسخيلوس للممـثل ٢٠ سطرًا لكى يجعلنا نعـرف المكان ولكى يعطى سيـاقًـا لوضع الحـارس الجسـدى

وحالته البدنية والعقلية. هذه السطور العشرون تسمح لنا أن نتعاطف مع وضعه وأن نتعرف عليه كمحاكاة مجسدة ونفسية وعاطفية.

إن واقعية المحاكاة لها حدودها فى الإخراج الأصلى. هكذا يصبح أجاممنون فى السطر ١٣٤٣ و ١٣٤٥ داخل القصر: "آه، لقد تلقيت ضربة مميتة". ثم يُكشف جسده للجمهور. (١ - ١٣٧٠) وقد وضع داخل إطار الأبواب المفتوحة فى القصر. الموت يتم خارج خشبة المسرح - مكان السرد - ثم يعرض كتابلوه يحاكى ما حدث.

إن النص الموجود لا يعطى أية إشارات مكتوبة عن وضع جسم كليتامسترا Clytaemestra أو إيماءاتها وهى تظهر فى التابلوه إلا لتقول لنا "أنا أقف الآن حيث صرعته" (١ - ١٣٧٩) وكيف ضربته ثلاث ضربات. هل تحكى بالمايم عمليات القتل كما تصفها ، تقف فى حضور ساكن وتقوم بتلاوة الأحداث وتومئ بشكل مسرحى بنوع من الطابع الجسدى الفارغ أو تومئ بشكل من الواقعية الحديثة ؟

ماذا يعنى "الإخراج الخلاق" فى مثل هذه الظروف والمواضعات المسرحية ؟

(لكننا كما سنرى عند النظر فى الكوميديا أن مجموعة مختلفة تماما من القواعد تطبق فيها. تتمتع الكوميديا - مثل التقاليد الشعبية التى سبق أن

ناقشناها - بحرية الإخراج والتعبير التى لا تتمتع بها التراجيديا والدراما "الجادة" رغم أن هذا يحدث داخل مواضعات مؤسسية (institutional conventions).

يتطلب المسرح الحديث صياغة أكثر وضوحًا وحيوية بكثير لجريمة القتل والتى كثيرًا ما يتم تضليلها بواسطة المنظر المبهر الذى يقتلع عناصر أخرى من الميزانسين أكثر أهمية ويضع مكانها النوع الخاطئ من الطبيعة الجسدية. ربما كانت القضية بالنسبة للمسرح الحديث هى قضية التوازن بين الوحدة الجسدية - البصرية لنوايا المؤلف بخصوص النص وبين المهارات الخلاقة المناسبة للممثلين - المخرج - مصمم المناظر فى صنع نص الأداء وتفادى المنظر المبهر الجسدى - البصرى الأجوف الذى ينتج عن التطبيق غير المناسب أو المضلِّل لهذه المهارات. إن إيجاد هذا التوازن يثير أسئلة وتوترات حاسمة عن التأليف الدرامى ووحدة النص.

نحن نرى أن قلب المسرح المؤسس على النص هو جسد وصوت الممثل اللذان يفسِّران ويوصلان كلمات المؤلف والمتفرج الذى يسمع ويفسر ويفهم هذه الكلمات من خلال انثناءات وطبقات صوت الجسد المتكلم.

إنها طريقة بصرية (فنحن نرى المتكلم) وجسدية (التكلم - السمع) - ذلك هو نوع من التبادل الغريب حيث إن المستمع ليس له تأثير مباشر على ما هى الأشياء

التى تقال وكيفية قولها. لكنه تبادل رغم ذلك حيث ينتبه المستمع إلى ما يرى وما يقال ويستجيب إلى الممثل فى انتباه وبنوع معين من التوقع. إنه التوازن بين المرئى والمنطوق الذى يجب على الممثل أن يحافظ عليه وليس الانزلاق slipping إلى تسلسل هرمى لما يقال وما يرى. إن الصوت والعينين معا هما جزء من الجسد والعقل يعملان معا فى توصيل واستقبال كلمات المؤلف كجزء من الصورة المسرحية الأكبر هذا صحيح إلاً إذا كان المرء محرومًا من حاسة أو أخرى أو من كليهما.

إن الصعوبات تنشأ عندما تنفصل اللغات الكلامية والبصرية والجسدية بعضها عن بعض أو عندما توضع فى تسلسل هرمى زائف. يحدث التأثير المميت عندما ينطق بالكلمات ممثل ساكن static يضع تركيزه / تركيزها الجسدى والبصرى فقط على الوجه المتكلم. (أنظر المناقشة حول القناع المحايد فى الفصلين ٢ و ٤).

إن أفعال التكلم والاستماع هما أساسًا أفعال فسيولوجية ، هى ناتج حركة تسمح لضغط الهواء والثنيات الصوتية vocal folds والجهاز الصوتى والحنجرة وقناة الأذن وطبلة الأذن أن يعملوا معا لإحداث الذبذبات التى تنشأ والتى تسمع على شكل أصوات وكلمات. وكما ينمو جسد الطفل يصبح إحداث الأصوات هو بناء الكلمات. لكن هذا الإحساس بالصوت يبدأ قبل الميلاد. يستجيب الجنين

للأصوات والأصوات البشرية بعد أربعة عشر أسبوعا من الحمل ويتعرف بشكل خاص على صوت أمه منعكسًا فى تغير فى معدَّل ضربات القلب . يبدو أن هذه الحساسية للأصوات تنتقل إلى داخل الطفل حديث الولادة مع تعرفه المستمر على صوت الأم واستجابته له (مع تفضيل واضح لصوت الأم على صوت الأب).

العينان أيضا فسيولوجيتان بنفس القدر فى العمل. الجنين حساس إزاء الاختلافات القوية للضوء والظلام، الطفل حديث الولادة يستجيب للحركة بسرعة كبيرة ويتعرف على الاتصال بأمه عن طريق العين ويستجيب له خلال أربعة أسابيع. وكما تقدم الخلايا العصبية العاكسة الأساس الفسيولوجى الفطرى للتعاطف كذلك فإن للجنين والطفل حديث الولادة رغبات ونوازع وقدرات غريزية للتواصل عن طريق الصوت والبصر . تتحدد طبقة الصوت فى الصيحة حسب طول الموجة التى تكون الأم أكثر استجابة لها وتجتذب العينان دفء الأم أو الأب بابتسامة أو تعبير آخر بالوجه.

وكما قلنا فإن هذه القدرات الفطرية هى أساس التكوين والتنمية الثقافية والاجتماعية لقدرات الطفل وإمكانياته. تنعكس هذه بعد ذلك فى الاستجابات العاطفية لما نرى وما نسمع فى عمليات المحاكاة فى المسرح.

الإيماءات الدقيقة للتضامن والرقة المتناهية

"مثل صداقة هؤلاء النساء تحدث المسرحية تماما تقريبًا فى أوقات الصمت بين الـ ١٢١ كلمة فى النص. إن الأمر يشبه إلقاء حصاة فى بئر وسماع صوت رشاش الماء يتذبذب إلى الأبد. فى النهاية تمسك النساء بأيدى بعضهن البعض وهى إيماءة رقيقة عن التضامن والرقة المتناهية . إنه دفاع غير مثمر ضد عالم لا يرحم يجعلك ترغب فى البكاء"

(لين جاردنر (٢٠٠٦)/ فى مراجعته لـ "تعال واذهب" لصامويل بيكيت، **الجارديان**، ٤ إبريل).

هكذا عندما نعود إلى الأمثلة من **أجاممنون** نرى شكلين من المحاكاة الجسدية داخل مواضعات التراجيديا الإغريقية : درجة من أصالة "كل رجل" everyman فى جلسة الحارس نتعرف عليها بالنظر وسأم من العالم فى طبقات صوته نتعرف عليه بالسمع وهو يدعم معانى ومقاصد الكلمات عندما تُسمع داخل موقف "واقعى" . ثانيًا، درجة الأصالة المكثفة فى الجلسة ذات الوضع المعين وأنماط كلام كليتامسترا المؤسلبة وهى تقف عند جسد أجاممنون فى موقف يمكن التعرف عليه ولكنه ليس "واقعيًا". لكننا فى كلا الحالتين نتعرف على الحقيقة الإنسانية لجسدين مختلفين فى موقفيهما ونتعاطف معها.

الواقعية والواقعى Realism and The realistic .

ريما نحتاج إلى قبول التوترات والديناميات الموجودة فى "الواقعى" و"الواقعية" لكى نطور هذه المناقشة عن الجسدى فى المسرح المؤسس على النص. كل الدراما بشكل جوهرى للغاية. فى أى شكل أو جنس فنى أو وسيط - واقعية فى أنها عن الإنسان والحياة الإنسانية. سنتعرف على هذا بهذا الشكل مهما كانت الصورة بعيدة جدًا عن التشابه الحرفى. بهذا المعنى تكون مسرحيات اسخيلوس واقعية كمسرحيات إبسن أو بيكيت.

لكن المصطلح يستخدم أيضا كنوع من الاختزال لا نقبله فورا على أنه مألوف أو غير مألوف بعبارة أخرى، درجة الواقعية أو الأصالة أو مشابهة الواقع verisimilitude. عند ظهور صورة المسرح على أنه إعادة انتاج (بطريقة تشبه التصوير) العالم الإنسانى (كحاضر موجود، كماضى تم بحثه وتخيله أو مستقبل متخيل نتصوره) بدلا من إعادة التقديم أصبحت الواقعية شيئًا نسعى إليه بلغة السينوغرافيا . بالإضافة على ذلك فهى علامة - فى إطار المعايير السائدة - على قبول (أو عدم قبول) الدراما.

هكذا يكون "الواقعى" و"الواقعية" مقولتين مفاهيميتين وايديولوجيتين وأيضًا حالتين تجريبيتين. بظهور واستمرار سيادة الواقعية - الطبيعية أصبحا يعادلان ما يعنى المعيار فى المسرح (والفيلم والتلفزيون) ، هيكل هرمى من أنظمة الدلالة تقف على رأس هذا الهرم الحقيقة الكلامية والسيكولوجية والجسدية

والعاطفية. إننا نعود إلى نظام كوزان الذى يعرف فيه الناس من هم أهم منهم ومن هم أقل أهمية منهم عن طريق آخر.

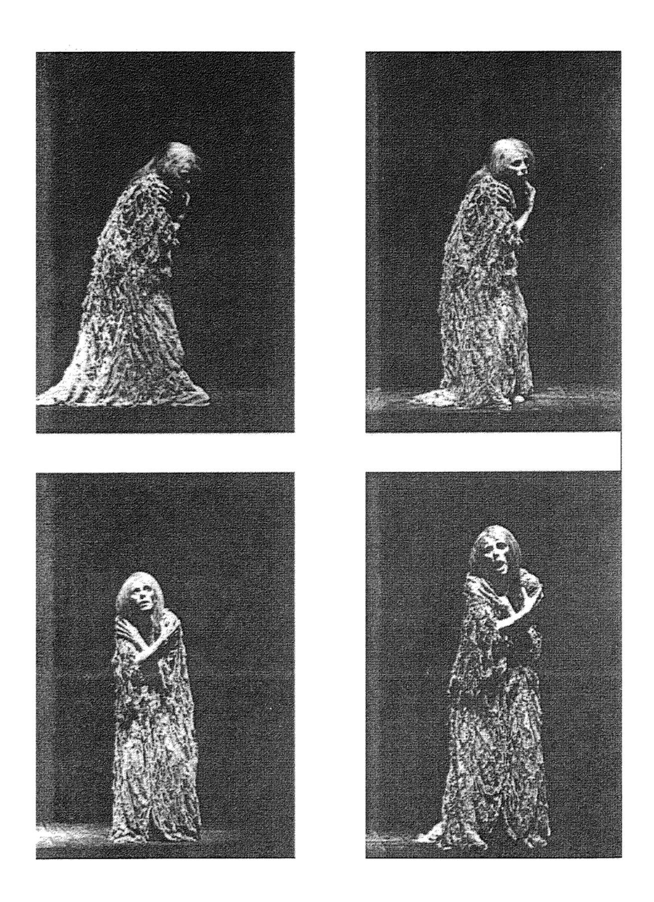
لقد أُعطى الجسدى والبصرى فى ظل هذه السيطرة مرتبة ثانية كدعم لمثل هذه الحقيقة وهما يُقدمان غالبا على أنهما مألوفان فيما يتعلق بالمحاكاة على المستوى الأكثر سطحية والأقل مطالبة بالبراعة الفنية. لكن الواقعى والواقعية إذا استخدما ووضعا على المسرح بشكل صحيح يستطيعان المواجهة والتحدى مثلهما كمثل نص وعرض المسرح الطليعى وأحيانًا ما يتفوقان فى ذلك.

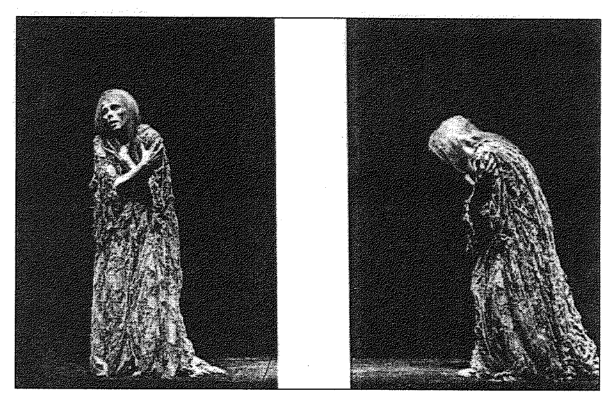
تكمن الصعوبة هنا فى اتصال النزعة السيكولوجية بالقطعة الفنية عن طريق جعلها مألوفة ومريحة. الألفة تصبح عدوة نفسها. بهذه الطريقة يمكننا أن نسطّح قطعة مزعجة من المسرح الطليعى ، نحوّل قطعة من الدراما العائلية أو الاجتماعية العظيمة على المستوى الأخلاقى إلى المزاح المريح والمتوقع لأوبرا الصابون.

تعبرٌ هذه النزعة إلى المألوف عن نفسها بطرق أخرى، بإعادة كتابة النصوص لجعلها أكثر ملاءمة من خلال استخدام اللغة الحديثة أو اللغة الدارجة على حساب خلق شذوذ أو تناقضات تتفق مع المرحلة الزمنية أو أن العروض تستطيع أن تعامل كل النصوص كأشكال من الواقعية بعد تسطيحها flattening لتناسب أسلوب التمثيل / الإخراج المتجانس.

ولكى نواجه هذه النزعة عند الممثل والمخرج والمشاهد علينا أن نأخذ قول بريخت "نجعل المألوف غريبًا والغريب مألوفًا" بعيدا عن سياقه الملحمى ونرى أن هذا يجب أن يكون مهمة ومسئولية الدراما جميعها فى أى شكل أو أسلوب أو جنس فنى. هكذا بدلاً من التفرقة (المتعارضة) بين **المتعة** plaisir – السهولة المريحة للنص الكلاسيكى وبين **الفرح** **Jouissance** تكون الإثارة التى تحدثها المتعة من ما لم يستقر بعد ، من الجديد، إنه توتر من المتعة ينشأ من المخاطرة الآمنة.

فإذا كانت القطعة الفنية المألوفة تريحنا فقط فهى إذن لا تساعدنا على إعادة التفكير فى عالمنا، فى العالم . لكنها إذا قدمت بالطريقة الصحيحة ، بالتغريب estrangement يمكنها أن تهزنا بعنف . إذا فشلت القطعة الفنية فى أن تجعل الغريب مألوفا إذن فقد فشلت فى التوصيل وهكذا تكون قد فشلت فى غرضها وهو تقديم نظرة جديدة نستطيع من خلالها أن نحصل على متعة التعلم. ولتحقيق هذا التغريب يجب أن تلعب الأبعاد الجسدية والبصرية دورها فى مقابلة الكلمة.





الشكل ٥-١ - ٥، ٦ وقع أقدام Footfalls

بيلى وايتلو Billie Whitelaw. مسرح البلاط الملكى ، لندن . الكاتب / المخرج : صامويل بيكيت.

المصمم : جوسلين هربرت Jocelyn Herbert

تصوير : جون هانز John Haynes

نود أن نوضح هذه القضايا المثارة بأعلى بالنظر إلى عدد قليل من الأمثلة من مدى واسع من النصوص حيث تحدث الألفة الاحتقار تقريبا فى بعض الحالات. لكن النص فى الواقع يحتاج إلى أداء أو إخراج يسمح بجعل الألفة شيئًا غريبا عن طريق اللعب بالدوال signifiers الجسدية والبصرية - التأليف المسرحى الجسدى الذى سبق أن أشرنا إليه.



الشكل ٥-٧ ، مسرحية الأم شجاعة (١٩٤٩، برلين) (برتولد بريخت) "الأم شجاعة تستعد لشد عربتها وحدها" ، هيلين فيجيل Helene Weigel، حقوق النشر لـ : Ruth Berlan Estate / Hilda Hoffmann

تصوير : هينر هيل Heiner Hill

حجرة واسعة بالحديقة ذات باب فى الحائط الأيسر وبابين فى الحائط الأيمن . فى منتصف الحجرة مائدة مستديرة وحولها كراسى وعلى المائدة كتب ومجلات وصحف . أسفل خشبة المسرح إلى اليسار شباك أمامه اريكة صغيرة إلى جانبها مائدة خياطة . فى آخر خشبة المسرح تفتح حجرة لتبين مستنبتًا زجاجيًا conservatory من ألواح الزجاج الكبيرة. فى الحائط الأيمن للمستنبت باب يؤدى إلى الحديقة بأسفل . يمكن تمييز مشهد طبيعى / لزقاق بحرى Fjord كئيب من خلال الحائط الزجاجى".

(إبسن ١٩٨٥ : ٢٧)

يبدأ نص مسرحية **الأشباح** لهنرك إبسن بالوصف المفصل جدًا للحجرة التى ستدور فيها كل أحداث المسرحية. هذا هو المكان السينوغرافى المحاكى mimetic الذى لا يجب أن يكون فقط إعادة تقديم مستنبت فى غرفة بحديقة للطبقة الوسطى لكنه يمثل أيضًا الحالة المعوَّقة عاطفيا والمحبطة ماديا لحياة الشخصيات.

إن مواضعات الإخراج فى القرن التاسع عشر هى أن الستارة تكشف الحجرة والشخصيات فى الوقت نفسه إلا أن الإخراج الذى يكشف بحق عن نوايا إبسن

الأكبـر يسـمح للحـجـرة أن تضع نفسـهـا بالتـدريج فى عين المشـاهدين على أنها الشـخصـيـة الجـسـديـة - البـصـرية والتى هى بـالتـأكـيـد كـذلك، **قبل** النطق بأية كلمات. هكذا تمضى نكتة إبسن التى تحتوى مفارقة وهى أنه يجب علينا أن نرى رجينا Regina وهى تسـقى النبـات فى المسـتنبت على خلفيـة من المطر المنتظم وباب حجرة الحديقة **الواقع على عتبة الشعور Liminal** يحجب الطبيعة لكنه فى الوقت نفسه يمثل عتبة الطبيعة ، مطر يجب أن ينزل طوال الفصل الأول كله (كما يظل الحوار يخبرنا) وليس فقط "تـأثيـرات مكانيـة" إفتتـاحيـة . يجب على الجمهور أن يشـعـر بالانزعاج لصوت المطر حتى إنه يصدم بالصمت عند توقفه فى افتتاح الفصل الثانى. يريدنا إبسن أن نشارك من خلال حواسنا . إن عملية سقى النبات ليست أكثر من هذا لكنها تسمح لنا أن نستوعب كل ما فى الحجرة.

إن "اتسـاع" الحجـرة سيتناقض بالتدريج مع صفة الانغـلاق والإعاقة فى حياة عائلة الفنج Alving. ويطلب إبسن أيضا مائدة توضع فى المنتصف يتدفق الفعل المسرحى حولها وتحدث المواجهات . إن هذا الإرشاد المسرحى متعمد وتم قياسه بحيث يزعج الشـخـصـيـات - ولذلك . يزعـجنا نحن. حدد إبسن موضـع المائدة بشكل ذى مغزى بحيث يصبح الممثلون ماديين فى تصوير شخصياتهم وهم يجرون عبـر الحـجـرة وحول المائدة. وتصبح الحجـرة لذلك "شـخصـيـة" بقدر مـا يكون باستورماندرز أو مسز الفينج شخصية.

لا يوجد مـا يفيـد المدة التى تقضيها رجينا ببساطة فى سقى النبات لكن هذه المدة يجب أن تسـمـح للمـمـثلة أن تحقق التصـوير الجسـدى للدور. فهذا يجب أن

ينقل الجاذبية والجو الجنسى والقوة النفسية مما يجذب ماندرز وأزولد كما يسمح لها أن تخرج من المنزل لكى تسير وراء رغباتها. يتم التعبير عن هذا كله بدون كلمات من خلال الجسد الناطق articulate.

يتم اللعب على الصفة الرزينة للحجرة مرة ثانية بواسطة إبسن فى الفصل الأول عندما نرى رجينا تغازل ماندرز. إن الجانب الجنسى المكشوف (نسبيا) والذى تعرضه ريجينا وهى تتزين وتستعرض نفسها يتناقض بشكل ساخر مع القيم البورجوازية التى تمثلها الحجرة ومع إنكار الطبيعة الذى يمثله المستنبت الزجاجى . إن السينوغرافيا التى حدد إبسن خطوطها العريضة هى نظام للدلالة فى حد ذاتها وليست مجرد الديكور الساكن الذى يفرضه مفسروه غالبا : مدخل يمثل شدًا للخصر corset حول عنف حاضر دائمًا.

من الضرورى أن تسمح الحجرة أن تجعل نفسها فى وعينا فضاءً محاكيا مألوفا كما تظهر بهذه الطرق الرمزية المجازية أيضا لأن الغرفة تكون "على خشبة المسرح" بنفسها قبل أن تنتهى المسرحية بصفحتين . تخرج مسز الفينج وأزولد للحظات قليلة ذاهبين إلى مكان القاعة خارج خشبة المسرح. الآن نرى الحجرة فى الفجر ليس كمحفز لحياة جديد (قارن حجرة الفندق فى مسرحية **الاستيقاظ** لسترام Stramm التى ستناقشها فيما بعد) ولكن كإشارة إلى فشل الحياة الجديدة . سينظر إليها على أنها الرحم - تصبح رحمًا لأن نظرتنا

الأصلية تأثرت بواسطة المعلومات التى تلقيناها من المسرحية وأحداثها تتكشف أمامنا.

السكون الناطق Articulate stillness

نعود على النقطة التى ذكرناها من قبل عن ان عناصر المسرحية تكون فى نزاع خلاَّق - صراع agon - مع بعضها البعض وقد رأينا فى هذا الشأن فى القطع التى اقتطفناها من إبسن الحجرة نفسها تأخذ وضعًا متميزًا فى نص الأداء . فى المثال التالى يأخذ الجسد وحده هذا الوضع.

تفتتح مسرحية **الأخوات الثلاث** The Three Sisters لتشيكوف بديكور معين ولكن رغم أن اهتمامنا يكون بالطابع الجسدى للشخصيات فالمسرحية تشترك فى نفس السؤال عن الإخراج الذى تطرحه افتتاحية مسرحية الأشباح : ما هو الوقت الذى يستغرقه الحدث قبل الكلمات ، الوقت الذى تستغرقه الصورة التى تمارس تأثيرها علينا بواسطة الجسد المادى - البصرى فقط؟.

> داخل منزل بروزوروث Prozoros. حجرة الجلوس بأعمدة ويمكن رؤية حجرة الاستقبال الرئيسية وراءها . الوقت ظهرا والجو مشرق ومبهج . المائدة فى الحجرة الكبرى فى الخلف تعد للغداء ، تقف أولجا Olga التى ترتدى الرداء الأزرق الغامق لمدرِّسة فى مدرسة ثانوية للبنات تصحح كراريس

التمرينات الوقت كله - تسير جيئة وذهابا لتصححها. ماشا - فى رداء أسود وقد وضعت قبعتها فى حجرها - تجلس تقرأ فى كتاب . ايرينا Irina - وهى ترتدى الثوب الأبيض - تقف حائرة بين أفكارها".

(تشيكوف ١٩٨٣ : ١)

تضعنا مسرحية الأخوات الثلاث - كمسرحية الأشباح - فى منزل للطبقة الوسطى بكل التجهيزات المفترضة لمثل هذا المنزل. على الرغم من أن تشيكوف أقل تفصيلا من إبسن فى وصفه للنص إلاً أن ما تم تحديده هو الوقت من اليوم (الساعة تدق ١٢) وأن اليوم "مشرق ومبهج" ، مرة ثانية كتأثير ساخر يتناقض مع الفكاهة فى السطر الافتتاحى لأولجا.

هنا قضية ما تتعلق بالخدم لكنها هنا فى الخلفية كنقيض - وهى تفصيلة مهمة كما سنرى. إلا أن النقطة المفتاحية فى هذه الافتتاحية هى تصميم الحركة الهادئة المكثفة و- بنفس القدر - السكون الهادئ المكثف. الشخصيات واقفه وجالسة، كلاهما . ونحن لا نعطى أية معلومات عن مكان وضع الأخوات وتجاورهم ولا ما الذى تجلس عليه ماشا masha . هذه قرارات تتعلق بالتفصيلات يجب على أى طريقة فى الإخراج أن تحسمها لكن بطريقة تخدم غرض تشيكوف وهو السماح للنواحى الجسدية والبصرية من الميزانسين أن تمارس عملها على المتفرج قبل نطق الكلمات والتى ستأخذ منها الكلمات حالة الشفقة والحزن والفقدان.

خلف هذه الصورة التى يتم إبرازها تعد المائدة فى هدوء للغداء ليس فى ضجيج واهتياج زائفين قد تتطلبهما الواقعية السطحية فى إخراج لا يثق بالجمهور ولكن كنقيض بصرى لأوضاع الأخوات على خشبة المسرح. سيقطع الصورة والجو بعد وقت قصير اقتحام المسئولين . إن تشيكوف يسعى إلى واقعية مختلفة هنا- واقعية الجو والأسى الروحى / الجنسى والذى - مثل إبسن - يعتمد على أن يترك للجمهور استمرار الصورة والفعل الهادئ. كم يستغرق الوقت لكى تخلق الممثلات وتحتفظن بهذه الصورة لكى تؤتى فعلها على الجمهور؟ كم يستغرق الوقت لنشاهدها ؟

يمكننا أن ننظر إلى هذه القطعة الافتتاحية من نص العرض على أنها قطعة من "المسرح الجسدى" فى حدود معنى هذا المصطلح كما نناقشه. لا كلمات ، وجسد الفاعل actant يحظى بالمكانة البارزة وهو يعطى حضورًا كالشخصية وليس كالمؤدى . وهذا كأداة يستبق استخدام الطباق counterpoint الساكن الصامت الموضح فى مسرحية **المسكون** المقتطفة سابقا.

فيما يتعلق بالمسرح الجسدى هذه هى المهارة والتكنيك الذى يميز بين الجسد الاستاتيكى static - الذى لا يتحرك والذى لا حياة فيه وينقصه الحضور - وبين الجسد السكن still - وهو جسد لا يتحرك لكنه يظل ديناميكيا وناطقًا وصحيحا من ناحية الحضور. فى الجسم الساكن يمكن اعتبار الصورة الأرضية التى يمكن أن ينهض عليها الحوار dialogue ويمكن أن تكون النقطة المضادة إلى المدى الذى يستطيع الجمهور تحمله. لا يكون جسد الشخصية فى هذه الحالة ساكنًا فقط لكنه صامت أيضًا مع انه يظل ديناميكيًا.

لا يمكن أن يكون لدينا حركة بدون سكون، لا يمكن أن يكون لدينا صوت أو كلمات بدون صمت. كل من السكون والصمت الماديين يجب أن يتضمن حضورًا ديناميكيًا إذا أردنا أن تكون للكلمات والحركة حولها أى معنى أبعد من المعنى الدارج - لقد تحدى الموسيقى والفنان المؤدى جون كيج John Cage (١٩١٢-١٩٩٢) بصفة خاصة الافتراضات حول الصوت والصمت خلال مقطوعته الأيقونية" 33 ' 4 (١٩٥٢). كانت الموسيقى عند كيج تحتاج إلى التحرر من المواضعات المقيِّدة للحرية فى القرن التاسع عشر : "خروج صحى على القانون له ما يبرره يجب القيام بالتجارب عن طريق ضرب كل شئ".

فن الصمت The Art of silence

هناك فترات صمت - حتى فى العروض المسرحية التى بها كلمات - يفكر الممثل فى أثنائها ويتطور، لحظات طويلة لا يكون للنص فيها قيمة وفيها يخلق الممثل العاطفة من خلال طريقة تمثيله. هل يوجد العكس ؟

هل سمعنا أبدًا ولو حتى للحظة نصًا بدون متكلم ؟ أبدًا . إذن فالفن الوحيد - طبعا - الموجود بشكل لا توقف فيه على خشبة المسرح هو فن الممثل".

(إتين دكرو ١٩٨٥) ، "كلمات عن المايم" ، جريدة المايم : ٢٥).

لكن يمكننا أن نضيف إلى قول دكرو "أن تكون على خشبة المسرح يجب أن يكون لديك شئ تقوله ، "القول المصاحب"، عندما تكون على خشبة المسرح يجب دائمًا أن تقول شيئًا وكن حاضرًا بجسدك".

فى حالة مسرحية **الأخوات الثلاث** يجب أن يستمر السكون والصمت بما يكفى أن يشعر الجمهور وأن يستجيب . ليس الأمر ببساطة هو عن التعرف على المواقف الاجتماعية والشخصية للأخوات والذى يتم عرضه من خلال جسد الراقصة الناطق ماديا (ومن ثم عاطفيا). إن تشيكوف يخلق مستويات من التقابل الجسدى والبصرى من خلال مشى - وقوف - جلوس - عمل الشخصيات ومن هذا المسرح الجسدى والبصرى يخرج الحوار بصفته السقيمة من الحزن.

> "أولجا : لقد مضت سنة تماما منذ مات والدى. سنة مضت اليوم - الخامس من مايو. كان يوم عيد القديسة التى سميتى على إسمها يا أيرينا".

(تشيكوف ، ١٩٨٣)

لو أنها نطقت ذه الكلمات خلال اللحظات التى تُكشف فيها الصورة فإنها تفقد كل التأثير الذى من أجل تحقيقه صنعت وصممت هذه الصورة بعناية.

إن تشيكوف يلعب على تعليق الجمهور عدم التصديق الذى يسمح لنا أن نقبل الصورة المسرحية لصدقها لكنه يوسع هذا والقصة تتجاوز "طبيعية" الواقعية فى الزمن المسرحى. كلما طال وقت استمرار السكون - الصمت على خشبة المسرح

كلما ازداد خطر كسر تعليق عدم التصديق. التعبير الجسدى البصرى للممثلات هو الذى سينقذ الموقف لكى يسمح بجعل الموقف الذى يبدو مألوفا موقفًا غريبًا عن طريق مهارات مؤدى الشخصية - الشخصية التى تستولى على انتباهنا بينما تعبر الظروف العائلية فى المسرحية عن غرضها الدرامى المقصود.

كم من الوقت نثق فى إعطائه للجمهور؟ ما هو عمق المخاطرة التى نوكلها للجمهور ونحن نسمح للمتفرج (المتفرجين) بالاشتراك فى صنع هذه الافتتاحية ؟ سنعود إلى قضايا الاشتراك والمخاطرة هذه.

الصيحة الصامتة The silent cry .

يفتتح بريخت مسرحية **الأم شجاعة وأطفالها** بشعار يخبرنا بتاريخ اليوم والفصل وأين تدور أحداث القصة وماذا ستكون الأحداث . ونرى - كما فى مسرحية **أجاممنون** - الحالة الجسدية لجنديين يرتعشان وهما يقومان بواجباتهما ويخبرانا بماذا تكون هذه الواجبات وماذا يفكران بشأن الحرب.

تفتتح المسرحية بمعلومات مرئية - الشعار والرعدة - لكنها تذهب مباشرة إلى الحوار. ليس هناك صور. ثم نعطى مرة ثانية كما عند اسخيلوس إرشادًا مسرحيًا داخل الحوار يستبق الفعل المسرحى والصورة.

"مسئول التجنيد : انظر، ها هى عربة قادمة . بغيتان مع
شابين .. صوت قيثارة يهودى.. هناك

عـربـة مـغطاة تتـدحـرج داخلة يجـرها
شـابان . تجلس عليـهـا الأم شـجـاعـة
وابنتها البكماء كاترين".

(بريخت ١٩٨٠ : ٤)

وعلى خلاف افتتاحية مسرحية **الأخوات الثلاث** هذا هو الطابع المادى فى المسرح المؤسس على النص وهو يعود إلى جذور المسرح الحديث. تدل الكلمة على الفعل والفعل والكلمة بعد ذلك يعملان معا.

لكنه أيضا فعل العمل، عمل التجنيد وعمل الحرب، عمل جذب العربة والاستمرار فى الحياة. ليست صورة متخيلة ولكنها صورة لحركة وعمل طارئ يفعل ما يحتاجه للتعبير عن الوضع الاقتصادى والعائلى لفيرلينج Fierling عند افتتاح المسرحية. الأولاد يجرون العربة وعلى الممثلين أن يستخدموا عضلاتهم ليكونوا هذه الشخصيات. إن الصفة الجسدية القوية هنا ضرورية للتركيب الدراماتورجى لنص العرض لأنها تحدد الصورة النهائية للمسرحية - وكما ناقشنا فى الفصل ٢- - حيث نرى شجاعة وهى الآن وحيدة تعانى لتجذب العربة والعربة تظل ثابتة على الأرض. يقابل جهدها الجسدى عدم تحرك العربة. إن تعاطفنا المغترب الذى تتوسط فيه ١٢ حادثة تعبر عن حماقة فيرلينج وشجاعتها يرتكز على الفعل الجسدى الافتتاحى للأبناء.

ومع ذلك تظهر شجاعة فيرلينج فى شكل جسدى مختلف تماما فى الواقعة episode رقم ثلاثة عندما تتكر ابنها.

تأتى لحظة فى مسرحية **الأم شجاعة** يحمل فيها الجنود ويدخلون بالجسد الحديث لشفيرركاش (الجبن السويسرى). يشكون فى أنه ابن شجاعة لكنهم ليسوا متأكدين تمامًا.

يجب إجبارها على التعرف عليه. رأيت هيلين فاجل تمثل المشهد .. رغم أن كلمة تمثيل لعبة تافهة بالقياس إلى تجسيدها المدهش. فى الوقت الذى يوضع جسد ابنها أمامها تهز رأسها فقط فى إنكار أبكم. يجبرها الجنود على أن تنظر مرة ثانية. مرة ثانية لا تبدى أية علامة على التعرف عليه فقط حملقه ميتة. وبينما يحملون الجسد خارجا تنظر فيجيل إلى الناحية الأخرى وتفتح فمها "على الآخر" . شكل الإيماءة هو شكل الحصان الذى يصرخ فى لوحة بيكاسو Picassoبعنوان جرينكا Guernica الصوت الذى خرج كان فطريا ومرعبًا .. ولكن فى الحقيقة لم يكن هناك صوت. لا شئ . كان الصوت صمتا كاملا. كان صمتًا ظل يصيح ويصيح فى كل المسرح حتى إن الجمهور أخفضوا رءوسهم ... وبدت لى تلك الصرخة بداخل الصمت هى

نفس صرخة كاساندرا Cassandra عندما تكتشف رائحة الدم فى بيت أتريوس " Atreus.

(ستينر ١٩٥٨ : ٣٥٣ - ٥٤)

يشعر المرء بعد ذلك بإغراء إنهاء الكتابة فى هذا الموضوع. هذا المقتطف المطول مع ما هو مكتوب فى افتتاحية مسرحية **الأخوات الثلاث** بقول ما هو المسرح الجسدى فى شكله "النقى" : هو التعبير الناطق للسكون والصمت الديناميكيين للفاعل actant سواء كشخصية أم لا. إنهما ينطقان (السكون والصمت).

إن كل الإرشادات المسرحية المعطاة فى النص هى أن شجاعة تهز رأسها مرتين. يتكلمون وهم يحملون الجسد : "الق به فى الحفرة. لا أحد يعرفه" (بريخت ١٩٨٠ : ٤٢). إن "الصرخة الصامتة" هى من اختراع وارتجال الممثلة تماما كما أنه ينبغى على الممثلات اللاتى تلعبن الأخوات وريجينا أن يرتجلن على خشبة المسرح (سننظر فى قضية الارتجال هذه فيما بعد) لأنه يجب أن تعطى الصورة الوقت والمكان لكى تعبرٌ عن نفسها، لكى تتنفس، لكى تتكلم.

ما هو الوقت الذى تستغرقه الصرخة ؟

يجب على نص العرض أن يلعب على تعليق الجمهور لعدم التصديق ويخاطر لكى يخلق من التعاطف والتعرف الإنسانيين وهما ليسا فقط واقعيين لكنهما

أيضا يبعدانا / يجعلانا غرباء لدرجة كسر الواقعية. إننا نرى ما لا تراه بقية الشخصيات. نحن نتوحد مع شجاعة ، مع الأخوات وهن يعبرن عن أعمق العواطف والحالات النفسية من خلال التعبير الجسدى والتى هى عواطفنا وحالاتنا النفسية بحكم الإنسانية والتعاطف.

النص (الجسدى) كتحول وخيال

physical text as transformation and imagination

فكرة الشكل الجسدى الذى يراه الجمهور ولكن الشخصيات الأخرى لا تراه هو ما يميز مقالنا القادم. **حلم منتصف ليلة صيف A Midsummer Night's Dream**

"أوبرون : Oberon لكن من أين يأتى إلى هنا ؟ أنا غــيــر مرئى وسوف أتصنت على اجتماعهما".

(شكسبير ١٩٧٩ : ٣٩)

إن الإرشادات المسرحية المنطوقة هى مرة ثانية الطريقة الجسدية البسيطة داخل الكلمات المنطوقة. يقول لنا أوبرون إنه الآن لا يرى ولكن ذلك طبعا بالنسبة للشخصيات التى على خشبة المسرح. بالنسبة لنا يصبح شخصًا ديناميكيا ساكنًا صامتًا نراه وهو يارقب المحبين . تأتى أية استجابات نراها فيه من ردود أفعاله

إزاء الحوار التراجيدى - الكوميدى وأفعال المحبين ومن أى ارتجال جسدى بصرى مناسب.

ولكن - وعلى خلاف من الأخوات - ليس أوبرون فى راحة أو تأمل . لذلك يستطيع منذ السكون الصامت فى البداية أن يتحرك "دون أن يراه أحد" وهو يشق طريقه ملتويًا بين المحبين وحولهم ربما مثيرًا نوعًا من الكوميديا الخفيفة. يمكن بالتأكيد لتحركه أن يجعل المكان على خشبة المسرح ديناميكيا بالتواطؤ مع الجمهور بطريقة مختلفة جدًا عنها فى بعض الأمثلة السابقة. إن تقريرًا بسيطًا يحدِّد الظروف الجسدية لعملية عدم الرؤية لا نحتاج فيه إلى شجيرات أو أشجار بل فقط إلى تخيل الجمهور الذى يقبل الحالة الجسدية للشخصية ونحن نرى الفاعل يخلق ذلك.

مرة ثانية إن للجمهور دورًا دراماتورجيا (هذا حدده الحوار) داخل مواضعات الإخراج كما يعرِّفه نص المسرحية. إنه رؤية الجمهور للفعل المسرحى تعكس صداه مطاردة المحبين فى الفصل الثالث وهم يقادون - دون أن يلاحظوا أو يلاحظهم أحد - عبر كل منهم الآخر بواسطة بك .Puck

إن استخدام العنصر الجسدى هنا - وهو ردود فعل أوبرون وشجار المحبين فى فناء المدرسة - يكتسب مرة ثانية صفة كوميدية . إنه أسلوب كوميدى يجب أن لا يخضع لرغبات الجمهور ولا يصبح متعاليا لكنه يظل ٠ فى حالة أوبرون - نقيضا لشجار المحبين أو يأخذ شكلاً أكثر ظلامًا عندما نسمع تهديداتهم فى

المطاردة. يأخذ هذا الاستخدام لخيال الجمهور صفة أكثر صراحة فى المثالين الآتيين ،

مسرحية تلال ابسوم Epsom Downs (هوارد برنتون (Howard Brenton

التلال ساكنة. بريمروز يأخذ حمام شمس .. يظهر فى الأفق المفتش بلو Blue وتشارلز بيرس Charles Pearce على ظهور الخيل . يلعب ممثلون عراة أدوار الخيل . حلبة الاستعراض. صبى من صبية الاسطبل يقود حصانًا.

الحصان : أنا خارج فرصة سباق الدربى.

يأتى الجوكى ممتطيا الحصان.

الجوكى : اذهب بعيدًا بعد التلال. إلى بداية الميل ونصف. من رهان دربى ابسوم.

الحصان : أين أنت ، أيتها المعزة.

(برنتون ١٩٧٧ : ١١، ٥٦، ٦٥)

عندما عرضت مسرحية **تلال ابسوم** على مسرح البيت المستدير عام ١٩٧٧ كان الممثلون الذين يلعبون أدوار الخيل عرايا ما عدا اللجام وسير اللجام وكان

الجوكى يرتدى كامل ملابس الركوب الحريرية والخوذة. بلو فى ملابسه الرسمية وبيرس يرتدى بدلة من قماش التويد. كانت الخيل بخطواتها العالية حول الحلبة وعبر التلال تحمل الراكبين على ظهورها كما يحمل الشاب البالغ طفلاً.

مسرحية الشرق East (**ستيفن بركوف** Steven Berkoff)

الصبيان يتحولان أعلى خشبة المسرح حتى نقطة معينة - مايك Mike يحوِّل لس Les إلى دراجة بخارية ويقفز على ظهره مستخدمًا ذراعى لس كمقود للدراجة handlebars يصنع الإثنان بشكل واضح صوت بخارية ويزيدان من دورة المحرك ويغيران السرعة أثناء المشهد. يجب أن تكون قوة الموتور والحركة والدراجة وهى تسرع حول الأركان واضحين. آه للمغامرات.

مـا يك : انا هارلى ديفيدسون [1] مرتديا حمالات أو ربما أكون ساطورًا تم تفصيله ليناسبنى - أو عربة من طراز تريمف Triumph 5000 سم مكعب. ربما أكون هارلى ديفيد سون بمقود يرتفع إلى أعلى . ياماها أو سوزوكى

١- دراجة بخارية معروفة "المترجم".

١٥٠٠ سم مكعب. ولكن من يتجاهل Vincent HRD 10000

سم مكعب".

(بركوف ١٩٧٨ : ٣٩)

بينما استخدمت الخيل وراكبو الخيل خشبة المسرح بكاملها لخلق أماكن التلال، ففى عرض مسرحية **الشرق** لستيفن بركوف عام ١٨٧٩ ظلت الدراجة والراكب تحت الأضواء مما خلق السير من خلال التوازن وهما يميلون ويسرعون بأجسادهم فى نفس المكان . إنهم لم يتحركوا فى مكان خشبة المسرح.

إن عملية التحول فى كل من الإخراجين هى التى تلعب بخيال الجماهير ويصبح جسد الممثل شيئًا آخر غير إنسانى وهو يخطو أو يتمايل حتى "نرى الحصان أو الدراجة. إن تقنية (وكلمات) الممثل تقول لنا ماذا علينا أن نرى ، ونحن نراه . بالطبع هذا هو مايم توضيحى سبق أن ناقشناه فى الفصل ٢ وليس المايم الموضوعى objective الذى وصفه بارو بأنه "اضطراب عضلى يفرضه الشئ المتخيَّل (١٩٥١ : ٢٧ - ٢٨) ولكنه شكل من الوهم يصنعه تحول الجسد إلى شئ آخر.

إنها جسدية تمثيلية representational physicality يكمل فيها الجمهور الصورة التى يخلقها الجسد والكلمات. هذا ليس سكون أو صمت الطاقة العاطفية - النفسية ولكن الطاقة الخام للجسد فى الحركة سواء كانت حركة

قلقة أم لا. إننا نستجيب للطبيعة المباشرة للصورة. إن مكانها فى هيكل القصة كيوم الدربى موضوع أمامنا كيوم الدربى Derby Day موضوع أمامنا أو عندما يصف مايك المغامرات والأحداث المثيرة الأحشائية التى يجدها فى الطريق السريع M1 وهو يركب لس.

نحن أيضا نضحك عليها الضحكة التى تصدر عن الصدمة الأولى للصورة، الضحكة التى تبع من ثقتنا فى التعرف على الصورة التى تغذى التيمات الاجتماعية والسياسية للمسرحيتين وتصنع هذه الصورة. لكننا نجدها أيضا مضحكة ليس ببساطة كفكاهة خفيفة أو سوداء أو ساخرة أو سياسية لكن لانها شكل آخر من اللعب نستمتع به ونتعرف عليه. يتم تذكيرنا بطفولتنا عندما نقول "إنا سين أوصاد أوحد" نصبح ذلك الشخص فى خيالنا وخيال أصدقائنا. مرة ثانية، نحن نرى كيف أن المسرح الجسدى يرتكز على الصفات والميول الإنسانية ذات الجذور العميقة التى حددنا إطارها فى الفصل ٢ .

البحث عن الكوميديا والشفقة Reaching for comedy and pathos .

هنا وبدلا من أن نناقش الكوميديا بهذا الشكل (انظر باختين ١٩٦٨ / ١٩٧١ وباريكا Barreca 1988 وفيشر وبالمر Palmer 1984 ورايت ٢٠٠٦) نود أن نلقى الضوء على بعض مجازات العنصر الكوميدى والعنصر الجسدى فى الدراما المؤسسة على النص. قد تكون هذه المجازات حادة أو حزينة أو قد تستخدم

أشكال اللعب لكنها جميعا ترتكز على تعليق الجمهور لعدم التصديق وتخيل توقع الجمهور الذى تغذيه الصور الآتية من خشبة المسرح.

يأخذ هذا التعليق والتخيل دورًا مختلفًا جدًا عندما تصبح الكوميديا الجسدية أعرض، عندما تصبح "فارسًا" لكن - مثل التراجيديا - تلعب أيضا على الفوضى الموجودة فى العالم.

"أنظر كيف يجرون See How They Run

(فيليب كينج)

(الآنسة سكيلون Skillon على الأرض فى إغماءة)

بنلوب Penelope (إلى كليف) إجرى ، بسرعة ! إجرى !

كليف (مندفعًا إلى النافذة ويفتحها) أنا أجرى.

(يقفز كليف فوق الآنسة سكيلون ويجرى خارجا أسفل يسارًا تتبعه ليونل Lionel. يدخل الأسقف من خلال النافذة وتقفز فوق الآنسة سكيلون ويندفع ورا كليف وليونل)

(حوار، ولا تزال الآنسة سكيلون راقدة على الأرض)

إيدا : (Ida) (تتلصص بالنظر خارج ستائر النافذة) أوه، يا ربى.

(كليف يطرح إيدا على الأرض تقريبًا، وهو الذى يندفع ويخرج من خلال الباب أسفل اليسار قافزًا فوق الآنسة سكيلون بطريقة أفضل سباق حواجز. يتبعه لينويل الذى يفعل نفس الشئ وينصرف يتبعه الأسقف فاعلا نفس الشئ. يندفع الرجل داخلاً من خلال النافذة ويقفز فوق الآنسة سكيلون ويخرج أسفل يسارًا.

(حوار مع الآنسة سكيلون وقد أفاقت الآن وتذهب داخل "دولاب" الملابس.

(يندفع كليف داخلاً من النافذة يتبعه كلب من نوع البولتيرير bull terrier يقوم بقفزة كما فى سباق الحواجز فى المكان الذى كانت ترقد فيه الآنسة سكيلون عند جريته السابقة ويخرج كما سبق له الخروج).

(كتج ١٩٤٦ : ٤٢ - ٤٥)

نرى هنا فى "فارس" فيليب كينج بعض أساسيات كوميديا جسدية معينة : المطاردة ورجال الدين والجنود يبدون حمقى والجسد على الأرض وأناس تختفى داخل "دواليب" الملابس. ترتكز الكوميديا الجسدية على ترتيب المكان والسرعة والقدرة "الجيمناستيكية" للممثلين الأربعة على أن يقفزوا داخل الشخصية وعلى إمكانية الضحك الموجود بطبيعته فى الموقف كله.

إن هذا لا يجبر على تعليق عدم التصديق بشكل تطرف ولكنه يجبر تقريبًا على وضع مثل هذه الحالة جانبًا ونحن نقبل الغرابة absurdity المتأصلة لما نشاهده ونحن نعلم أنه غير حقيقى لكنها مبالغة تخدم - رغم ذلك فى كشف غرابة العالم أو هشاشة نظامه وهو أمر يمثّل هدف الكوميديا الجادة جميعها.

أربع صفحات من الحوار وذروة كوميدية فى القفز فوق الجسد غير الموجود. ونحن نرى ديكورًا ممتدًا حيث يقفز الرجال الأربعة فوق الجسد سبع مرات. لكن فى المرة الثانية يكون الجسد قد اختفى لكن القفزة هى. إن حالة الشخصية وموقفها تضطرانه (هو والكلب) إلى أن يقفز حيث يتوقع أن الجسد لا يزال هناك ولذلك فهو يتصرف طبقا لذلك. عندما يجرى ويخرج بسرعة كبيرة يفشل فى أن يدرك أن الجسد ليس هناك . وكالحال فى عدم الرؤية invisibility عند أوبرون فإن الجمهور يعرف ما لا تعرفه الشخصية ولذلك تكون لديه المعرفة ليضحك على / مع الشخصية على الموقف.

فى قطعة الدراما الكوميدية المتواضعة نسبيًا هذه تعمل نفس النوازع الجسدية والنفسية كما تعمل فى الكوميديا الجادة أو التراجيديا . هناك درجة

من التعاطف والتعرف مختلطة بالعنصر المضحك ونفس بهجة اللعب مختلطة بغرابة أن نشاهد رجالا كبارًا ، خاصة الأسقف، وهم يتصرفون كما لو كانوا أطفالاً، فى ملعب الأطفال.

إذا استبعدنا الحوار كله فسوف لانزال نضحك لأن المسرح الجسدى الكوميدى وراء هذا كله سوف يبقى أن يملين ذلم التعرف على اللعب والاستمتاع به.

يحتفظ المثال التالى بعناصر من "الفارس" ولكن أيضًا بعناصر من الشفقة والحزن اللذين يميزان كل الكوميديا العظيمة والتى يتم التعبير عنها ليس فقط بالكلمات ولكن بوضع الجسم والتعبير ونغمة الصوت. يأخذنا هذا من التليفزيون يمكننا أن نقر بالدور الذى يمكن للكاميرا أن تلعبه فى التمثيل والأداء الجسديين. إن السيرك والمهارات الكوميدية للمهرج ولعب الحواة ولعبة التوازن - منذ الأفلام المبكرة لمليبه méllïès أو ماترشو Mattershaw - قد استخدمت فى الكوميديا المفرطة فى الخشونة التى صورتها السينما لتوسع إمكانيات العنصر الجسدى. كما تسمح الكاميرا باستخدام اللقطة القريبة لزيادة القدرة التعبيرية الجسدية للوجه أو الأجزاء الأخرى من الجسد.

مسرحية أبراج فولتى Fawlty Towers (جون كليز John Cleese وكونى بوث Connie Booth)

الطبيب النفسى The psychiatrist

(طلب جونسون Johnson شامبانيا)

بازيل: ستأتى حالا.

ينظر جونسون إليه نظرة ذات معنى ويغلق الباب، فى داخل حجرته يشير إلى الفتاة الجالسة فى فراشه أن شخصًا يحوم حول الكوريدور . يثبت الباب بالمزلاج. يجرى مانويل Manuel فى الكوريدور بصينية عليها زجاجة شمبانيا فى جردل ثلج وكوب - يأخذها بازيل ويضع يده الأخرى على مقبض الباب ، يأخذ نفسًا عميقًا ويدير المقبض ويضرب الباب بكتفه. بما أن يغلق الباب بالمزلاج يقفز للخلف وقد سقطت منه الصينية . يمسك مانويل جردل الثلج وبداخله الزجاجة بأناقة . تسقط الصينية والكوب محدثين ضجيجا . يفتح باب جونسون . بازيل يرى جونسون ويضرب مانويل على رأسه. يسقط جردل الثلج من مانويل ،

لمسة طبقية A Touch of Class

بازيل: ما الذى تفعليه يا سيبيل .. تودعين لدينا صندوقًا من
الأشياء الثمينة أمانة،

سيبيل تضع الصندوق المفتوح أمامه . ينظر إليه مدة طويلة ثم يرفع حجر بناء عاديا . يرجه - وهو غير مصدق - بالقرب من أذنه ثم يرفع حجرًا آخر ويشمه ثم يضربهما ببعض فيحدثان صوتًا. يضعهما على الأرض ويطلق صيحة تذمر غريبة.

مشكلات اتصال Communication problems

بازيل : هذا صحيح . كان هذا تحذيرًا، ألم يكن كذلك ؟ كان يجب على أن أدرك ذلك . أزيز! ما هذا ؟ كان ذلك هو رفيق حياتك . كان هذا سريعا ، هل آخذ واحدًا آخر. آسف يا رفيقى ، هذا نصيبك".

(كليزوبوث ١٩٨٩ : ٢٠٦، ٢١، ١٧٥).

بما أن هذا تليفزيون فإن تصوير الكاميرا والكادر طبعًا يلعبان دورًا مهما فى التأليف هنا. كل الديكورات الثلاثة ديكورات داخلية، الأول فى لقطتين من

المتوسط الطويل والثانى فى ثلاث لقطات متوسطة والثالث فى لقطة قريبة متوسطة.

تتبع الطبيب النفسى نفس قواعد الفارس مثل **انظر كيف يجرون !** الجمهور يعلم مالا يعلمه بازيل . نحن نعرف أن **شيئا ما** سيحدث لكن لا نعرف ما هو بالضبط . ما نراه هو الكوميديا الغليظة للقفز خارج الباب والمهارة الجسدية الرائعة للممثلين فى شخصياتهم عندما يتم الإمساك بالزجاجة والجردل . اللعبة طبعا هى أنه بسبب فعل بازيل يسقط الجردل من يد مانويل.

هذه كوميديا جسدية على طريقة الكوميديا ديللارتى والأفلام "الصامتة" لتشارلى شابلن وبستركيتون buster Keaton. تلعب الكلمات دورها فى الديكور لكنها تصبح بعد ذلك مسرحًا جسديًا - بصريًا صرفًا. إن تصوير الكاميرا يسمح لنا أن نرى الروعة الكاملة لشراكة partnership الممثل والشخصية الجسدية من خلال التوقيت الكوميدى والبراعة اللذين يتعاملون بها مع الأشياء.

لمسة طبقية هى ، مرة ثانية، قطعة من "مسرح الأشياء" حيث أن نظره بازيل لطبقة أعلى فى العالم يدمرها حجران. إن تصوير الكاميرا يسمح لنا بأن نرى الإدراك الذى يهبط على وجهه عندما يتم التعامل باليد مع الحجرين بالاندهاش وعدم التصديق ثم الغضب بينما يمثل سيبيل وبولى Polly نقيضًا صامتًا وغير معبر تقريبًا وهما يراقبان هذا. تأخذ الكوميديا الجسدية حدة نفسية عندما يكشف وجه بازيل وأفعاله - بدون كلمات - التأثير الكامل للخدعة ونحن نضحك

ليس فقط على غبائه مع أحجار البناء ولكن أيضًا مع درجة من الحزن عندما ندرك حجم خيبة أمله.

وتأخذ **مشكلات اتصال** هذه الكوميديا الحادة إلى أبعد من ذلك حيث إن اللقطة المتوسطة القريبة تعطينا لمحة عن قدرية بازيل الوجودية من خلال الكلمات والتعبير ، قبول هادئ ورزين تقريبًا لهذه "الحياة الواحدة" وهو يجلس وحيدًا بصفة مؤقتة بعيدًا عن هرج ومرج الفندق، هذه قطعة من التمثيل الجسدى هى صدى الحزن فى الحياة الذى يفتتح به مسرحية الأخوات الثلاث أو صدى لسطور بوزو Pozzo فيما يتعلق بأن الحياة عابرة فى مسرحية بيكيت **فى انتظار جودو** (١٩٥٢).

ربما يكون بيكيت هو الذى يجمع كل العناصر الجسدية لمسرح النص معًا كمسرح شامل، كنصوص أداء شاملة عبر أعماله - إن استخدام الكاميرا وفضاء خشبة المسرح والسينوغرافيا التى تحتويها والكلمات التى لها ملمس جسدى فى طبيعتها التعبيرية وجسد الشخصية المحبوس فى الموقف الجسدى - البصرى : كلها تساهم بشكل غزير فى تأليف العرض المسرحى. فى قاعدة عادة ما يتم تصنيفها بسيادة الكلمة يبدأ مسرح بيكيت فى الحقيقة من شخص حاضر وصامت لكنه ناطق، ساكن لكنه ديناميكى يسكن فضاء وضوءًا معينين. ليس أقل إملاءًا بالطالبات بالنسبة للممثل من الكلمة المنطوقة.

فى **Eh Joe** (١٩٦٥ / ١٩٨٤) فى حركات تسع للكاميرا - أربع بوصات فى وقت واحد، مع السكون بين كل حركة والأخرى - نرى لقطة close in على وجه

جو بينما يحكى صوت شخص لا يرى "عفن" rottenness وخسائر حياته. جو لا يتكلم أبدًا لكن أثناء اختراق الكاميرا ببطء وجهه يكشف تعبير الوجه الناطق وحده ما بداخل الرجل ، الوجه زائد قراءتنا للوجه عندما يسمع ونسمع كلمات المرأة وطبقات صوتها. بدون جسد ، يأخذ صوت المرأة حدة جسدية ومن ثم عاطفية تساوى حدة جو المحروم من صوته. ينبغى على جسد چو ووجهه أن يكونا سكونا معبرًا ناطقا يظل دائمًا ديناميكيًا من الناحية الجسدية وليس مجرد إنصات استاتيكى . تفرض الكاميرا الحدة على الممثل ، على چو وعلينا . فى عرض حديث بلندن – فى يوليو ٢٠٠٦ – حافظ التحويل إلى مسرحية على نفس حدة النظر والإنصات هذه عن طريق خلق صورة مزدوجة تعرض التعبيرات المكبرَّة للوجه المسرحى فى نفس الوقت على شاشة من قماش السكريم scrim.

يخبرنا الموقف الجسدى للشخصيات فى كل مسرحية من مسرحيات بيكيت – والذى يتم التعبير عنه بصريا وجسديًا – عن حالتها الوجودية والتى مهما كانت الظروف غريبة يمكن التعرف عليها والتعاطف معها على مستوى وجودى إنسانى.

أيام سعيدة (١٩٦١) Happy Days

مدفَّونة حتى فوق وسطها فى منتصف كومة التراب
بالضبط، وينى WINNIE

(بيكيت ١٩٦٦ : ٩)

وقع أقدام (١٩٧٦)

ستارة . خشبة المسرح فى ظلام.

قرعة خافتة لجرس . صمت عندما تتلاشى الأصداء.

يتلاشى الضوء حتى الإعتام عند نقطة ضوء واحدة. الباقى فى الظلام.

(نكتشف ماى) May فى شريط من الضوء طوله تسع خطوات) وهى تخطو فى اتجاه اليسار. تستدير إلى اليسار. تخطو ثلاث خطوات أخرى . تتوقف ، مواجهة المقدمة فى اليمين".

(بريخت ، ١٩٨٤ : ٢٣٩).

نقابل هنا سيناريوهين نرى فيهما الوقوع الجسدى - وهكذا النفسى والعاطفى - فى الشرك قبل أن يتكلموا. تظل الشخصيات مهما كان موقعها غريبًا أو ظروفها مشوهة إنسانية بشكل يمكن التعرف عليه وتتحدث بشكل جسدى بصرى عن الأحوال الإنسانية.

فى مسرحية **شريط كراب الأخير** Krapp's Last Tape (١٩٥٨) نرى كراب للمرة الأولى جالسا إلى مكتبه خلف ماكينة شرائطه فى بحيرة من الضوء وراءها

ظلام ثم يلى ذلك حوالى خمس دقائق من الحركة وعمل خشبة المسرح قبل أن يبدأ الكلام وهو يقرأ من الدفتر. سيناريو يعاد فيه إحياء الماضى من خلال وسيط الكلمات المسجلة والتى نشاهد أنها تتم معايشتها مرة ثانية ونحن نستمع إلى كلمات كراب ونلاحظ ردود فعله.

فى كواد Quad (١٩٨٢) نلاحظ أربعة أشكال ترتدى عباءات وتتبع طريقة فى المشى مكونة من أربع مسلسلات من أربع دورات من المشى داخل مربع من الضوء المحايد بمصاحبة عزف بالنقر: الكلمات لا تستخدم. نحن ببساطة نشاهد ونقرأ أنماطًا من الحركة المصممة بالرقص تتحدث إلينا عن السجناء / المتقشفين / المفكرين أو ببساطة عن أحوال حياتنا نحن اليومية.

تمثل مسرحيات بيكيت متطلبات التأليف المسرحى لنص العرض الجسدى - البصرى - الكلامى الذى يجب أن يوصله الممثل والمخرج. لقد سبق أن رأينا بعض القضايا الجسدية التى تواجه الممثل أو المؤدى فى الفصل ٤ . يمكن فى أى من الأمثلة المذكورة بأعلى للتأليف الجسدى أن يكون كليشيها أو طابعًا جسديًا كسولا للحركة والإيماءة. وفى حين أن التدريب أساس ضرورى لتفادى مثل هذه التفاهة فإن العمل أيضا يحتاج أن يستمر على خشبة المسرح نفسها متجاوزًا ما جرت عليه البروفات. نحن نتعامل هنا مع ضروريات الحيوية : المخاطرة التى لاتنتهى والتى تحتاج إلى أن تكون حاضرة فى البعد الجسدى لجميع المسارح.

الارتجال أو تصحيح النص ؟ Improvising or fixing The Text

نود أن ننهى هذا الفصل بالنظر فى عنصرين آخرين حاضرين فى كل المسارح ولكن لأنهما مستبعدان عادة فى المسرح المؤسس على النص على أنها غير هامين نرى مناقشتهما هنا بدرجة ما من الاستفزاز.

يصنف فروست Frost ويارو Yarrow ويصفان ثلاثة أنماط (خيوط) من الارتجال ناشئة من تاريخ ممارسة ومواضعات المسرح الغربى:

> (أ) تطبيق الارتجال على أغراض المسرحية التقليدية ، (ب) استخدام الارتجال النقى فى خلق نوع "بديل" من الخبرة المسرحية و(جـ) امتداد الارتجال إلى ما هو أبعد من المسرح نفسه.
>
> **(فروست ويارو ١٩٩٠ : ١٥)**

إن النمط الثانى من هذه الأنماط هو الذى يحظى عادة بأكبر اهتمام نقدى ونظرى حيث يأخذ المسرح "المرتجل" improvised أو يتعهد على نفسه بأخذ وضع ايديولوجى وجمالى وسياسى قد يبرره أو لا يبرره العمل الذى ينتج بعد ذلك ، استخدام الخط المائل بأعلى لكلمة "النقى" ذو دلالة هنا.

هكذا تصبح قائمة الخصائص التى تعزى إلى "الابتكار" بواسطة هدون Heddon وميلينج Milling (٢٠٠٦ : ٤-٥) والتى يمكن تطبيقها بالمثل على

الارتجال تصنيفا نظريا لبعض أنواع المسرح الحديث التى تنكر وجود الكثير من هذه الأهداف أو الممارسات فيما يسمى المسارح "التقليدية". ولكن وكما هو موضح بالأمثلة فى كل من هذين الكتابين (PT:I و PT: R) الارتجال جزء مركزى من التدريب وجزء حيوى من تقاليد الكوميديا وعنصر حاسم فى عمل بروفات المسرح المؤسس على النص والأشكال الأخرى من المسرح.

فيما يتعلق بالوقت الذى استغرقته افتتاحيتا مسرحية **الأشباح** ومسرحية **الأخوات الثلاث** اللتين ناقشناهما بأعلى هل يتقرر، هذا الوقت بإملاء المخرج أو من خلال الارتجال الجسدى للممثلين بالتعاون مع المخرج ونوايا المؤلف المفهومة من النص ؟ . إن بريخت كما رأينا لا يعطى إرشادًا مسرحيا لاستجابة فيرلينج باستثناء أنها تهز رأسها مرتين. إن "الصرخة الصامتة" هى ابتكار وارتجال جسديين لفيجيل وبريخت على خشبة المسرح.

إن الارتجال الحقيقى أو "النقى" مثل موسيقى الجاز الحرة هو اتصال بين الرقص المرتجل ورد الفعل المصاحب من جانب الكوميديان " المونولوجست" فى لحظة الأداء بدون بروفات أو نص (ولكن مع أشكال الإعداد وتقنياته) ، ربما يكون "مسرحا حرًا" نستطيع أن نسميه بحق "المسارح المرتجلة" تمييزًا لها عن الارتجال – الارتجال فى المسارح . مثل هذا المسرح "الحر" هو مسرح بدون نص بمعنى أن "النص" يختفى بمجرد أن يتم خلقه – تقديمه. ولكن بمجرد أن تكون اللحظات والقطع passages والأفعال قد تحددت فلدينا **نص** سواء كان نص

المسرحية أو تسجيلا للحركة أو نص أداء مكون من ١٢ نظام علامة عند كوزان أو نصًا نجد بداخله درجات من الطابع الجسدى وبالتالى أساسًا للارتجال داخل النص.

ينتج عن هذا أنه عند العثور على نقطة جيدة أو عند استلامها ثم إعادتها أو استخدامها مرة ثانية فهى لم تعد إذن مرتجلة، لقد أخذت درجة من "الثبات" . وكما قلنا من قبل فى هذا الكتاب إننا استخدمنا تعريفا تخطيطيًا متعمدًا لنوضح فكرتنا عن استخدام (سوء استخدام) المصطلحات. إذا تم تثبيت أو إعادة شئ ما فهو لا يصبح مرتجلا (بشكل نقى) رغم ادعاءات العرض المسرحى. ربما جاء عن طريق الارتجال أو الابتكار لكن وضعه قد تغير . ما نؤكده هنا هو أن المسرح جميعه ينمو عن طريق الارتجال والابتكار بدرجات مختلفة ، بأشكال مختلفة ولأغراض مختلفة ، لكن السؤال الحقيقى الذى يجب أن يسأل عن أى نص أو عرض هو ما إذا كانت **دينامية** الارتجال قد دخلت فى العرض نفسه أم لا.

وكما قلنا إن المفاهيم مثل "الإيماءة الاجتماعية" gestus و"التغريب" يمكن أن تطبق فى غير المسرح الملحمى يمكن أيضًا لأفكار الممارسين المنظرين التى ناقشناها أن تذهب إلى أبعد من مسارحهم نفسها. وكما رأينا فى عدد من المقتطفات فى الارتجال هو أداة للتدريب والأداء.

أن يكون الممثل ساكنًا وصامتًا إلا أنه ناطق بشكل ديناميكى بحدة يتطلب أن يستجيب للحظة (اللحظات) التى يتطلبها نص المسرحية إلا أن ذلك يجب أن يتم

على خشبة المسرح فى لحظة نص **الأداء**. من الممكن أن يكون ذلك قد تم فى البروفات وتم تثبيته كأساس للعرض لكى يستقر عليه لكن يجب أن يظل العرض مفتوحًا لاستيعاب التعبير الجسدى بالالتفاتة الجانبية أو الوضع الجسدى الذى يأتى من اللحظة نفسها. من الواضح أنه داخل استخدام الفعل الجسدى يمكن استخدام مثل هذه اللحظات ، كلمات المسرحية نفسها لا يمكن أن تتغير ولا النغمات ولا أية أمور دقيقة من شأنها أن تغير المعنى - لكن لحظات الطابع الجسدى يمكنها أن توسِّع من مثل هذا المعنى النفسى العاطفى لاعبين بالنقطة التى يمكن عندها تقديم الواقعية أو أن تتخذ أصداء أخرى تتخطى المحاكاة البسيطة.

Fantasia **فانتازيا** المفاجأة ، عدم القدرة على التنبوء ، الخيال، الميل **Furbizio**. الدهاء، الخبث، التحايل على القواعد، الخديعة والفوز بطرق ملتوية و **Tecnico** تكنيك ، مهارات أساسية عالية.

بما أن نص الأداء قد أصبح "ثابتًا" - لكن يجب أن يجب أن يظل مفتوحًا لاستقبال الارتجال - كذلك الحال مع خطة مباراة كرة القدم . نستطيع الآن أن نفكر حول المقتطف من العالم المعادل وهو كرة القدم بأعلى . اللحظة التى فكرَّ فيها زين الدين زيدان، ومتطلبات كرة القدم هى أيضًا متطلبات المسرح ، نفس الحد الأدنى الموجود فى المسرح الذى يسمح لما لم يتم تثبيته ولم تجرى عليه البروفات إلا أننا مستعدون لأن يحدث تو اللحظة.

لعب دور الجمهور playing The audience .

تتطبق نفس الاعتبارات على المبدأ النهائى الذى نريد أن نبحثه هنا - مبدأ المشاركة participation، وهو مصطلح وفكرة ارتباطا مرة ثانية بمجموعة معينة من الممارسات والأفكار المسرحية لكنهما يتجاهلان حقيقة أن المسرح طيف من الممارسات وليس هذا أو ذاك فى مبادئه.

> كان هدف جروبيس Gropius أن يحطم التفرقة النفسية غير الظاهرة بين المؤدى والمشاهد.. فى فعله هذا كان يأمل فى أن يشجع الجمهور على أن "ينفض عن نفسه جموده" . كان المسرح الشامل تعبئة لكل الوسائل المكانية لإيقاذ المتفرج من حياده الفكرى ، لمهاجمته واكتساحه - لإجباره على الاشتراك فى المسرحية".

(أرونسون Aronson ١٩٨١ :٤٩٥)

كان هذا غالبا - كاتجاه نحو الجماهير - ملمحًا من ملامح المسرح الحديث، صوت متنازل condescending يرى الجمهور كبقرة حلوب مقابل نقوده، ككتلة مجهولة نتحدث إليها من علٍ، كمجموعة من العاملين تتنازل عن وظيفتها عند شباك التذاكر.

على الرغم من أن الأمر هو أن نوعًا من الواقعية - الطبيعية السوقية يترتب على الجمهور "السلبى" الذى - يحملق فقط إلى صورة خشبة المسرح من شباك أو آخر فإن ذلك يظل شيئا مبتذلا. إن أية قراءة جادة للكتاب والممارسين - المنظِّرين تجعل من الواضح أن أى أسلوب مسرحى أوتشكيل فى الإخراج يعملون فيه يعتمد هو نفسه على افتراض أن الجمهور سيندمج فكريا ونفسيًا وعاطفيا وجسديًا فى العمل المقدَّم.

بعبارة أخرى ، بما أنم المسرح جميعه جسدى كذلك فإن المسرح جميعه شئ يتم الاشتراك فيه، إنها فقط درجة ونوع المشاركة هى التى يجب تمييزها . (من أجل مناقشة أكثر لنظرية الاستجابة - التلقى أنظر بنيت Bennet ١٩٩٠ : ٣٦-٩١).

هكذا فإن الجزء الأخير من مسرحية **بروميثيوس** التى قدمها "المسرح الحى" والتى ناقشناها فى الفصل ٢ تم فى لندن بالاشتراك الكامل مع - جسديًا وأيضًا سياسيًا، عاطفيا وذهنيًا - الجمهور. لقد كنا بدرجة كبيرة الفصل الأخير، كنا "ممثلى ومتفرجى بوال" (Boal) كنا نعرض "المشاركة فى النفس" عند آرتو. لكن بالطبع بقينا متفرجين كانوا مشاركين مؤقتين فى تلك الأمسية فقط. هذا لا يقلل من التزامنا أو حضورنا ولمت لكى تبين أن هذا "الاشتراك" هو مفهوم أيديولوجى مثل الواقعية. يظل المتفرج متفرجا حتى لو جلس على "حجر" الممثلة أو اشترك

معها فى الرقص – إن تصنيفهم الأساسى يظل كما هو مهما عظم كسر الحظ الجسدى. (أنظر كيف ١٩٩٦)

هكذا فى صيف ٢٠٠٦ قام مركز جنوب الضفة South Bank Centre فى لندن بمشروعه الأوركسترالى اللعب play حيث أعد ٥٦ مكعبًا من البلاستيك كأوركسترا وتم توصيلها كآلات فردية حتى أن المرء عندما يجلس على أحد المكعبات كان "يعزف" على الآلة . لقد وصف المشروع بأنه يتصف بالتفاعل والمشاركة لأن المرء بجلوسه – فوق أحد المكعبات قد قام بتشغيل الآلة . كان من الرائع أن نرى الأطفال والبالغين مثل الأطفال ينتقلون من مكعب لآخر "يعيدون تشغيل" – بشكل أوركسترا – الموسيقى كلعبة صوتية عن طريق حركة أجسادهم . لكن بالطبع كان اشتراكنا وتفاعلنا محدودًا ، لم نستطع أن نغيِّر القطعة الموسيقية لكن ببساطة استطعنا تعديل كيفية سماعها – لقد كنا نعيد ترتيب وليس تغيير الأصوات. وكان متعة كبيرة كنوع من اللعب أو اشتراك عابر لكنه أظهر حدود هذا التفاعل والاشتراك اللذين يعلنون عنهما. لم أستطع أن أغير اللعبة ، بل بعض مكوناتها فقط.

وعلينا أن نطرح السؤال الصعب : ما الذى يسمح به جروبيس Gropius فى اشتراكه – أن يغير القطعة الفنية أثناء أدائها ؟ أن يسمح للمتفرج أن يشترك كمؤلف ومؤدى أيضا ؟

بينما يحطم مسرح بريخت الـ "حائط الرابع" فهو لا يدعونا أبدا أن نصعد على خشبة المسرح. لكن من المقدر لنا أن نشارك سياسيًا واجتماعيًا . بينما لا يحطم إبسن هذا "الحائط" أبدًا فهو يفترض أيضا اشتراكنا السياسى بالحديث عن ومناقشة وعرض القضايا الاجتماعية التى نتعرف عليها عن طريق التعاطف النفسى والعاطفى والتجريبى.

إنهما يؤسسان أعمالهما على افتراضات المشاركة لكن المشاركة ذات الأنواع المختلفة وبالوسائل المختلفة – كما هى الحال فى كل المسارح ولدى الممارسين الذين ناقشناهم فى هذا الكتاب.

إنه دائمًا اشتراك يتضمن الفعل ورد الفعل.

الرقصة الأخيرة للغوريلا The gorilla's Final dance .

"يصبح الجمهور جزءًا من نصف العالم half - world الغريب والحميم intimate الذى يوجد فيه العرض. يدخل الناس إلى خشبة المسرح ويخرجون منها ، إلى ومن صالة العرض كالسائرين نياما .. إلا أنه مع التغييرات والتنويعات الطفيفة التى تتكشف بالتدريج فى القطعة الفنية فإن يقظة ووعيها يصاحبان التعب.. يمكن رؤية العرض على أنه إعداد للحظات النهاية يستغرق ثلاثة وعشرين ساعة. فى ١١,٥٣ بعد الظهر تتوقف الموسيقى ثانيًا : فى ١١,٥٧ بعد الظهر تقوم الغوريلا برقصة أخيرة ، تموت وتلحق بالآخرين بأعلى المسرح. فى

١١,٥٩ يتم عد اللحظة الأخيرة تنازليا . ثم "قف" . المسرح عار إلا من كرسى وحيد وأصداء الصور اللاحقة فى أذهاننا.

(جون كيف (١٩٩٩ فى مراجعته لـ "من يستطيع أن يغنى أغنية لكى لا يخيفنى" (التسلية الاجبارية، **المسرح الشامل** ١١ (٣)).

المسارح هى أطياف من الممارسة والمبادئ ، وبهذا المعنى فإن عملية التصفيق هى نوع من المشاركة الجسدية. عند الطرف المنخفض من السلم ، ويبدو فى حد ذاته تقريبًا شيئًا ثابتًا. ولكنه بالطبع فى غالبية التجارب المسرحية "الفعل الجسدى" الوحيد المكشوف الذى نقوم به عندما نخرج يدينا معا. (جذور هذه الفكرة فى مناقشة مع فليم مكدرموت Phelim McDermott المدير الفنى للمسرح غير الممكن Improbabli Theatre أثناء كتابة هذا الفصل.

يعدِّد ميلروبيج (٢٠٠٤) فى ورقة بحثهما أربعة أوجه لفعل التصديق أو التحية وقوفًا :

- إرسال إشارة استحسان إلى خشبة المسرح والممثلين (وصناع المسرح الآخرين).
- التوافق مع أفعال الجمهور حتى لا يشعر بالحرج.

(هكذا يكون قرار أن لا يصفقوا أو يقفوا للتحية قرارًا اجتماعيًا كبيرًا فى حد ذاته).

- التوافق مع تأثير الأصدقاء أو الدائرة الاجتماعية التى يكون المرء معها.
- الاستسلام لموجة العاطفة التى يمكن أن تكتسح بوحى من اللحظة (ربما يكون فعلا من القبول النقدى الذى يمكن بعد ذلك أن يراجع عندما تكون الفورة العاطفية قد انتهت) (ما بين الأقواس من إضافة).

إن ما هو ناقص بشكل ملحوظ هنا هو الجانب الجسدى من التصفيق ، التنفيس الجسدى عن ما نشعر به ونستجيب له إزاء القطعة المسرحية عن طريق الوسيلة المحدودة المتاحة وهى التصنيف باليدين والوقوف والتهليل. والبديل هناك إمكانية سحب التأييد عن طريق صيحة الاستهجان أو الدق بالقدمين على الأرض أو الاستهجان بالهسهسة hissing. يتذكر تيم إتشلز تحية النهاية فى نهاية Café Müller لبينا بوش فى مهرجان أدنبره حيث بدا للمؤدين ما أجبرهم نفسيًا وجسديًا على أن لا يتركوا خشبة المسرح وهو ما ربطهم بشكل لا فكاك منه بالجمهور:

> "بالنسبة لى كان إنهاء العرض دائمًا حول عبور الخط بين العوالم أو المرور بفرصة هذا العبور مع رفض الرجوع. كانت التحيات الخمس أو الست التى اختتمت عرض مقهى مولر

تقريبًا رفضًا صافيًا. هنا كانت حملقة الراقصات (بما فيهن بوش) صارمة وبعيدة وتائهة داخل الألم الخاص كما كانت الحملقات طوال العرض - لم يكن هناك عودة فيها أو كان هناك فقط إيماءة بالرأس تشير إلى ذلك كما لو كانت الدنيا المتصورة لا يمكن تركها، إن بقاياها النفسية قوية جدًا لذلك".

(اتشلز ١٩٩٩ : ٥٩)

إن المتفرج ليس سلبيًا باللغة البسيطة للمصطلحات التى يتم مناقشة هذا الوضع بها فى الكثير جدًا من الأحيان. بما أنها أو أنه اشترك من خلال الوسائل السيكولوجية - الفسيولوجية التى ناقشناها بأعلى لذلك فنحن نرغب فى بعض التنفيس الجسدى عن هذه المشاعر والأفكار الناشئة من انشغالنا الذى يتعلق بالمحاكاة والتعاطف.

هذا بصفته - فعلا من أفعال التعبير والتنفيس الجسديين على مستويات التواطؤ والتعبير الجسدى للمسارح - جزء من نظام العلامات الرابع عشر (الناقص) فى تصنيفات كوزان.

خاتمة

لقد كرسنا فصلاً كاملا لموضوع العنصر الجسدى فى علاقته بالكلمة كطريقة لإعادة اعتقادنا بمركزيته لموضع كتابنا .

لقد عبرنا ودافعنا عن اعتقادنا فى الطبيعة المهجنة المتأصلة أو الطبيعة الشاملة للمسرح مهما كانت غير منظمة فى الممارسة . بهذا الشكل لا نستطيع استبعاد الدراما المؤسسة على الكلمة التى تسيطر على المسرح والفيلم والتليفزيون عندنا .

ومع ذلك فقد بيننا أن العنصر الجسدى هو دائمًا وفعلا موجود على خشبة المسرح وخارجها ، كليهما حتى فى تلك الأشكال المسرحية التى تعطى اهتماما قليلا لهذا داخل أطياف الأسلوب الدرامى والتمثيلى acting.

شظايا من حوارات مسينج كوف

The Messingkauf Dialogues

إذا لاحظنا الحزن على خشبة المسرح وفى الوقت نفسه توحدنا معه إذن فهذه الملاحظة التى تتزامن معه هى جزء من ملاحظتنا . فنحن حزانى لكن فى نفس الوقت نحن أناس نلاحظ حزنا - حزننا - تقريبًا كما لو كان منفصلاً عنا .. detatched

أنت لا يمكنك أن تقصر النقد على الذهن - المشاعر أيضا تلعب دورا فى العملية وربما كانت مهمتك هى أن تنظم النقد عن طريق المشاعر. تذكران النقد ينبع من المحنة ويقويها .. قبل كل شئ تعبر المعرفة عن نفسها فى شكل المعرفة الأفضل أى فى التناقض.

أنا مهتم بالطريقة التى تمثل أنت بها الأشياء اهتمامًا أقل بكثير من اهتمامى بالأشياء الفعلية التى تقوم بتقليدها.

(بريخت ١٩٦٥ : ٤٧، ٨٨، ١٩)

ما الذى تفعله الكلمات بأجسادنا ؟

إذا كان للنص دور ليلعبه فى العرض، حتى ذلك المؤسس بشكل رئيسى على الأداء الجسدى فإن المفتاح ليس هو أن تركز على ماذا تقوله لنا الكلمات ولكن على كيف تقوله لنا الكلمات ؛ ماذا نفعله الكلمات بأجسادنا وماذا تفعل أجسادنا بالكلمات.

(توم ويلسون " Tom Wilson (2004) الشعر والحركة" ، **المسرح الشامل** ١٦ (٣-٤)).

الفصل السادس

الأجساد والثقافات Bodies and cultures

حياة الراقصة A dancer's Life

كان تأثير بالاساراسوارتى Balasaraswarti هو الأكثر دراما على تشاندرالخه Chandralekha .. لأنها فهمت الرقص ليس على أنه الاحتفال بالآلهة ولكن الاحتفال بالرجل والمرأة – وخاصة المرأة .. إن تصميم الرقصات كان فى الغالب صريحًا ومذكرًا بالتماثيل فى معابد كاجوراهو Khajuraho." احتفالات بالجسد الإنسانى" هذا هو ما وصفت به تشاندرالخه عروضها الراقصة.. المؤسسة على فكرتها عن عدم إمكان التفريق بين الجانب العاطفى والجانب الحسى والجانب الروحى" (نعى شاندرالخه برابهوداس باتل ، ريموند ماسى Raymond Massey، **الجارديان**، ٩ فبراير ٢٠٠٧).

فى مقاله "تجميع اختلافاتنا : عبور جسر الهويات identitiesفى الحركة فى الأداء متداخل الثقافات" يستدعى ديفيد ويليامز استعارة الجسر وعبور الجسر.

ويقتطف من المؤدية وصانعة المسرح آنا ديفير سميث Anna Deaveare Smith التى كتبت :

إن الجسر لا يجعلهم نفس الشئ ، إنه يبين فقط كيف يتصل
جانبان غير متشابهين بعضهما ببعض هذه العلاقات بين ما
هو غير متشابه، هذه الصلات بين اشياء لا تتفق مع بعضها
البعض أمر أساسى ... للمسرح وللثقافة إذا أراد المسرح
والثقافة أن يساعدانا على أن نجمع assemble اختلافاتنا
الواضحة".

(سميث ١٩٩٣ xxxix "التأكيدات فى الأصل").

ويتتبع ويليامز إستعارة عبور الجسر bridging كصورة تتيح لنا بشكل مستمر أن نستكشف العلاقات المتبادلة والأعمال المشتركة والتعايش لإبداع الفن مع الآخرين وكاستعارة تؤكد " الإختلافات كشئ منتج productive بدلاً من مقاومتها أو رفضها على أساس أنها تمثل فشلاً في إبداع أعمال وفيره بالنسبة لسميث وويليامز وأنفسنا إن الجسور تربط بين كيانين وأكثر يظلون مع ذلك منفصلين وتسمح بالحوار والتبادل بينها. بالنسبة لسميث التى ترى كلاً من نفسها وأعمالها كجسر بين " هويات identities وشهادات testimonies متعارضة " (المرجع نفسه: ٢٤) هذا هو منظور يحترم استقلالية فردين (أو أكثر) وفى الوقت نفسه يسعى دائماً وراء حواء خلاق - مجسَّد وتاريخى ونظرى وثقافى وسياسى - يكرر الإعتماد المتبادل بين الشعوب والثقافات ويدفعه إلى الأمام.

شـرحنا في مـقـدمـة هذا الكتـاب قـرارنـا - وهو براجـمـاتى في جـزء منه واسـتـراتيجي وثقافى في جزء آخـر - أن لا نسعى إلى تقديم تقرير عن الأشكال غير الغربية من المسارح الجسدية وعلاقاتها المعقدة المتبادلة مع الممارسات الأوربية والأمريكية الشمالية. هذا اعتراف ليس بنقص الخبرة والمعرفة فيما يتجاوز " فناءنا الخلفى" الغربى ولكن أيضاً بمعرفتنا أخطار الجهود الشكلية في ساحة ثقافية هى أصلاً هشة وشديدة الحساسية إذا حاولنا تقديم نوع ما من المسح للمسارح الجسدية. إلا أننا قررنا أن فصلاً واحداً من شأنه أن يشير إلى الوعى بالقضايا الصعبة التى تقدم نفسها لأى قارئ عندما يحاول أن يفك بعض التعقيدات في فهم المسارح الجسدية عبر وبين الثقافات المختلفة.

ومع ذلك فوضع القضية - المشكلة - في هذا الإطار بهذه الطريقة هو من البداية تضليل وتبسيط مجموعة من الهويات والعلاقات الثقافية الموجودة التى هى معقدة وتقاوم ثنائية " الغربى" "والغيرغربى"، التى تنطوى على الطابع التدميرى. قبل الدخول في صراع مع " متبادل الثقافة" intercultural علينا دراسة بعض الصعوبات التى ينطوى عليها " الثقافى". وكما كان ريتشارد ششنر يقول بإنتظام (١٩٨٢ ، ١٩٨٥) ليس هناك شئ اسمه ثقافة " نقية" ، لم تلوثها أو تؤثر فيها ثقافات أخرى. أن نكتب عن الثقافات "الغربية" أو "غير الغربية" ويبدو وأننا نقترح ثقافة واحدة متجانسة غير مختلفة من جانب كل من "الغرب"

و"الشـرق" وهذا بالطبع ليس " علمـاً رديئـاً " لكنه يأخـذنا مـباشـرة إلى سـياسـة الثقافة المتعددة والثقافات المتبادلة وما سماه إدوارد سعيد Edward said ببراعة " الاستشـراق (٢٠٠٣) وبما نـواجـه بصـعوبة كبـيرة في تعـريف "عـبـر" cross أو "ثقافى مـتبـادل" intercultural كالصـعوبة التى نواجـهها عند وضع أى تعـريف منظم للمسرح الجسدى - سوف نستكشف كيف تتعامل هـذه القضايا مع المسارح الجسـدية فيما بعد في هذا الفصل لكن الآن من المهم أن نعترف بالنقاط التالية فيما يتعلق بالإتهام بالثقافة الواحدة التى ذكرناها بأعلى.

طوال هذا الكتاب استمتعنا بالتعرف على الطبيعة المولدة mongrel والهجينة للمسرح جميعه وداخل وإلى جانب هذا **المسارح الجسدية**.

وبالتالى فأثناء إبحارنا بمواقع المسارح الجسدية داخل الطرق المعقدة للثقافة المتعددة والمتبادلة نكون من البداية معترفين بالتسميات غير المنظمة للاختلاف والتنوع diversity. إن دراسة ممارسات تلك الشخصيات الغربية التى سبق أن تعرفنا عليها في فصول سابقة.

ميرهولد وآرتو وكوبو وبريخت وبروك وبوجارت ولوكوك وجروتوفسكى وباربا ودكرو على سبيل المثال- هى اعتراف بالأنساب lineages الثقافية المتوعة التى غذت تعاليمهم وصنعهم للمسرح. بالنسبة لكل من ممارسى المسرح هؤلاء نحن نتحدث عن التأثيرات والإتجاهات التى هى فعلاً متعددة الثقافات في تكوينهم وترجمتهم translation وإتصالاتهم. ان نقرر هذا هو حقيقة أكثر منها حكم على

الجودة والفعالية والثقافة السياسية لأعمالهم أو الفكر الذي يشرح أعمالهم ويبررها. وهكذا فإن بعض الممارسات التى أطلقنا عليها اسم " غربية" تأثرت وتكونت بواسطة تعاليم وفروض وتفاهمات نبعت من مجتمعات خارج أوربا وأمريكا الشمالية وإستراليا والجزائر المجاورة لها. وكما قلنا لا يوجد شئ " نقى" في الثقافة وإدوارد سعيد يعبر عن ذلك بهذا الشكل:

"كل مجال متصل بكل مجال آخر... لا شئ مما يحدث في عالمنا كان منفصلاً ونقيا من أى تأثير خارجي أبداً. والشئ المثبط للعزم هو أنه كلما بينت لنا الدراسات النقدية أن هذا هو الأمر كلما ثل تأثير مثل هذا الرأى.

(سعيد ٢٠٠٣ : xvii)

بطريقة مشابهة ,فإنه من المضلل وفى النهاية عمل ضار أن نفترض أن الممارسات المسرحية لبعض الثقافات غير الغربية " الأخرى" يمكن اختزالها إلى مجموعة متساوية ومتجانسة وربماً "غريبة" في إختلافها لكنها غربية بشكل موحد رغم ذلك. ونحن قد نكتشف في هذا الرأى الافتراض أن الثقافات غير الغربية تفتقر إلى التقديرات والتعدديات والتنوعات التى تتمتع بها نظراؤها الأوروبيون وهكذا فهى لا تروق التفسيرات والتنظيمات الغربية.

إن الأسئلة التى تواجهنا هنا تكمن في إمكانيات الإتصال connection والتفاعل والتبادل بين التكوينات الثقافية المختلصة وبصفة خاصة بين ممارسات

المسارح الجسدية وأسئلة أيضاً حول كيف يصنع العمل الفنى وكيف يستقبل ,من هو الذي يصنع العمل الفنى ومن هو الذي يقوم بالمشاهدة ,بالإضافة إلى ذلك عن العواقب الخفية وغير المقصود للتطلعات الجديرة بالاحترام للجمع بين الثقافات "أسئلة" ,أخيراً عن الموافقة consent والقوة والسياق والإدراك.

الاستعارات والأخذ والتفكير المشوش

Borrowings, Takings and muddled thinking

يعرف جاى ويليامز Jay Williams المصطلحات التى نحاول التعبير عن تشكيلة الممارسات التى يضعها تحت مظلة " المفاوضات والمحادثات عبر الثقافات" : " بين الثقافات ,داخل الثقافات ,خارج الثقافات ,عبر الثقافات, ينتمى إلى ثقافات متعددة وغير قومية وسياحية" ويضيف أنها " تشير جميعها إلى سيولة fluidity الأداء في عالم بلا حدود (زاريلى وآخرون، ٢٠٠٦: ٤٨٥) هنا يعرف مصطلح " ما بين الثقافات" intercultural بأنه " إنتاج يستعيد مجموعة مفردات ثقافة ما ويطوعها لثقافة أخرى " (المرجع نفسه: ٤٨٦) وداخل الثقافات intracultural بأنه " أعمال تضم أشكالاً من الأداء من تقاليد أو مجتمعات ثقافية مختلفة داخل حدود الدول القومية " (المرجع نفسه: ٤٩١)

يمكن وصف هذه الممارسات بأنها استعارة borrowing، أو أخذ او مشاركة أو تبادل لمجموعة أو أكثر من نظم العلامات المسرحية (أنظر كوزان ١٩٦٨) من

ثقافة، أو مادة معينة من داخل مثل هذه الأنظمة ، لصنع مسرحية أو نص للعرض إلى ثقافة أخرى. إلا أن جاتيندر فرما Jatinder Verma يقدم قراءة أقل استقراراً لهذه المصطلحات على الرغم من أنها في سياق بريطاني معترف به:

"في حين أن تحليل الأداء – في أفضل الأزمنة – هو نشاط يمتلئ بعدم اليقين فإن تحليل العروض ذات الثقافات المتعددة في بريطانيا المعاصرة ،يمتلئ بعدم الدقة والتفكير المشوش. "عبر الثقافات" و"بين الثقافات" و"داخل الثقافات" "متكامل" و"متنوع ثقافياً" ... هذه جميعها مصطلحات – بطرق متفاوتة – تصف "ذات الثقافات المتعددة"

الذي يوضحه هذا ليس فقط سيولة المصطلحات نفسها ولكن أيضاً عدم استقرار الأرض التى تبنى عليها هذه المصطلحات

إن صفة "الامتلاء أو الشحن" هذه – لذلك – جزء حتمى من استخدام هذه المصطلحات وكما سنرى إن مثل هذه السيولة – أو كما نفضل " الطابع الهجينى" هو ببساطة أحد التجليات الخاصة جداً للاندماجات الأساسية fusions التى تكوّن المسرح. إن مثل هذا الطابع الهجينى – أو " محاولة الجمع بين المعتقدات المتعارضة" syncretism كما يسميها جاى ويليامز (زاريلى وآخرون ٢٠٠٦ : ٤٩١) ليس نتيجة للعولمة globalization كما يدَّعى لكنها داخلة في صلب المسرح

نفسه. هذا رئيسى بالنسبة لتصنيف كوزان لنظم العلامات في المسرح وخاصة عندما يعاد صياغتها بطريقة غير هرمية كما قلنا بأعلى. طبعاً العولمة تخلق ظروفاً وإمكانيات وسياقات جديدة لتوسيع - وربما إعادة إختراع - التعبير عن هذا الطابع الهجينى ومع هذا نطاق من الشراك traps والتوترات tensions الأيديولوجية المختلفة.

إن الفكرة هنا - وقد صاغها سعيد بأستاذية عظيمة - أن هذه الأشياء المستعارة وتبادل المادة لا تدور ولا تمارس في منطقة من الحياد السياسى. المسرح - وفى الحقيقة أى فن - ينتمى إلى العالم وليس في العالم (شفتسوفا ١٩٨٩: ١٨٠-١٩٤) وبصفته طريقة للانتاج الثقافى يتكون من " أبنية شعور " (أنظر ريموند ويليامز في الفصل ١ ، تعطى شكلاً وإتجاهاً إلى أشكاله وعملياته (المسرح). يعترف جاى ويليامز ضمنًا بهذا فى اعترافها أم "مثل هذه العروض تحدث داخل سياق من العولمة بما فيه من عدم توازن في القوى وعلى خلفية من الاستعمار التاريخى) (ويليامز ٢٠٠٦ ,في زاريلى وآخرون : ٤٨٦)

ولكن يمكن القول أن هذا من شأنه أن يقلل بعض الشئ من قيمة الأبعاد الثقافية والسياسية لمثل هذه الأفعال التى قد تتضمن تدمير أو إذابة dissolving أو استعمار أو تعديل أو استيلاء ممارسات ثقافة ما على ثقافة أخرى. أن نستعير borrow يعنى ضمنياً أن ما تم إستخدامه سيعاد سداده ,سيرد ثانية ,أن هناك نوعاً من حسن النية والتبادل يقوم بعمله. وفى أفضل حالات هذه الاستعارة طيبة

benign – ونحن نتحدث نسبياً – نجد الإحساس بهذه الأعمال عابرة الثقافات تحاول أن تكون متجاوزة الثقافات – تتعامل مع العموميات universals التى يمكن الوصول إليها (بشكل واضح) عبر الحدود الثقافية" (المرجع نفسه: ٤٨٦) وسنستكشف فيما بعد كيف تتم المطالبة أحياناً بهذه "العموميات" والتعبير عنها في ممارسات المسرح الجسدى ولكننا الآن نظل مع **النوايا الشريفة** ووظائفها الظاهرة والكامنة.

على أحد المستويات ,كثير من تجليات المشروعات والأحداث والتجارب بين الثقافات قد دفعها وبررها الطموح الصادق لبناء تلك الجسور نفسها التى عبر عنها ويليامز وسميث من قبل في هذا الفصل : طموح نموذجى للهروب من ضيق الأفق الثقافى واستكشاف – بأصدق النوايات – أبنية الممارسة التى تبدو أنها تقدم ليس مجرد إغراء التجديد الشكلى ولكن أيضاً نموذجاً صغيراً لكنه مثالى وإستباقى للتعاون البشرى عبر الحدود – التى يحتمل أن تكون سامة – العنصر والسلالات البشرية ethnicity والثقافة. في كثير من مثل هذه المشروعات خاصة تلك التى تنتمى إلى أوائل منتصف القرن العشرين ولكنها أيضاً التى تنتمى إلى الحاضر كان هناك محرك مزدوج لمثل هذه التجارب. إنه ليس حب إستطلاع لمعرفة " الآخر" ولكن في الوقت نفسه وغالباً ازدراء واحتقار ويأس إزاء الإفلاس الثقافى والإجتماعى والروحى الحقيقى أو الخيالى للغرب. حقاً إن الإحساس الكاسح بالموقف الأخير هو الذي يحرك السعى وراء الأول (حب الإستطلاع لمعرفة " الآخر") *

---

* المترجم .

لقد نشأ خطاب ثرى حول هذه التوترات والإمكانيات عبر العقود الثلاثة الماضية محللاً تأثير وتراث الإستعمار والعواقب الثقافية المتضافرة للعولمة. وبعيداً عن **استشراق** سعيد الرائع الذي يؤطر كل الكتابات اللاحقة له كانت هناك تقييمات وانتقادات مضادة للممارسات بين الثقافات والتى تمتد بعيداً جداً عن متناول الدراسات المسرحية قبل أن يموت بفترة قصيرة كتب سعيد مقدمة حديثة لطبعة جديدة لكتاب الإستشراق وفيه - ربما فاجأ هذا بعض مؤيديه - يجادل لإصلاح المشروع الإنسانى.

"فكرتى في كتاب **الإستشراق** هى أن إستخدم النقد الإنساني لأوسع مجالات الصراع، لأقدم تتابعاً أطول من الفكر والتحليل ليحل محل الإندلاعات القصيرة للغضب المتعصب والذى يعطل التفكير التى تسجننا داخل التسميات labels والمناظرات العدائية التى يكون هدفها الهوية الجمعية المحاربة belligerent collective identity بدلاً من الفهم والتبادل الذهنى. لقد سميت ما أحاول أن أفعله "النزعة الإنسانية" وهى كلمة استمر في استخدامها بعناد رغم الرفض المحتقر للمصطلح بواسطة نقاد ما بعد الحداثة المتحذلقين.

أقصد بالنزعة الإنسانية أولاً وقبل كل شئ محاولة إذابة القيود التى وضعها بليك Blake وهى من صنع العقل لكى

نكون قادرين على استخدام العقل تاريخياً وبصورة عاقلة بغرض الفهم القائم على التفكير والكشف الحقيقي genuine disclosure . بالإضافة إلى ذلك ,إن ما يمد النزعة الإنسانية بأسباب الحياة هو الإحساس بالتواصل مع المفكرين الآخرين والمجتمعات والفترات الزمنية الأخرى: لهذا فنحن نشدد القول على أنه ليس هناك شئ اسمه إنساني معزول عن الآخرين isolated humanist

(سعيد ٢٠٠٣ : xvii)

أجساد من ثقافات أخرى Bodies from other cultures .

بينما تم فحص نطاق متنوع من الممارسات ما بين الثقافات بواسطة نقاد داخل سياق نظرية ما بعد الاستعمار وإستشراق سعيد عبر الثلاثين عاماً الماضية فإن مثل هذه الأحداث لها تاريخ أعمق من هذا. إن المعارض expositions الكبرى وأسواق التجارة العالمية في أواخر القرن التاسع عشر عرضت بأمانة ودون كثير من التفكير نطاقاً من الأمثلة الغربية للأنشطة الثقافية من العالم غير الغربي. في "الرقص حول الإستشراق" تقدم دونا لى دوكس Donna Lee Dox (٢٠٠٦ : ٥٣) تحليلاً مبهرًا لرقص البطن والتاريخ المعقد لنقله إلى الغرب وتقول إنه يمكن تتبع تاريخه وشعبيته في الولايات المتحدة في السوق العالمى الذي أقيم

عام ١٨٩٣ في شيكاغو World's Fair Midway Plaisance حيث قدمت أشكال من الرقصات المصرية والفارسية والمغربية والتونسية وتلاحظ دوكس:-

> بحلول عشرينيات القرن العشرين دخلت تنويعات variations من رقصات الشرق الأوسط الإجتماعية والشعبية - بالإضافة إلى الأحجبة - المجال الخاص للصالونات في الغرب كشكل من أشكال الفن الطريف والتعبير عن النفس وهى رؤية دعمها المؤدون المسرحيون مثل روث سينت رئيس Ruth st Dennis ومود ألين Maud Allen

(نفس المرجع)

ومن هذا قد نلاحظ داخل المملكة المتحدة بحلول القرن التاسع عشر أول وصول للسحرة الآسيويين على المسرح البريطانى ولكن بنهاية هذا القرن زادت التجارة المحسَّنة وفرص السفر بين الهند وبريطانيا عملية التبادل الثقافى هذه زيادة كبيرة. تقتطف سارة داد سول Sara Dadswellفي تحليلها التاريخى للسحرة والحواة jugglers الهنود العاملين في المملكة المتحدة من طبعة أصدرتها مجلة the Strande Magazine في ١٨٨٩ : "نعم كان حواة الهند أعجوبة الهند وكذلك أعجوبة الهند الكبرى التى تقع خارج حدودها وداخل الجزر البريطانية " داد سول ٢٠٠٧: ٣) وتؤكد داد سول فيما بعد أن عروض السحر الهندية هذه في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كانت:

"تتسم بالإحساس القوى بالمنظر المبهر والأعمال الجسدية الفزة وحتى بإحساس جروتسكى " إن الطابع الجسدى للأداء ترك إنطباعاً دائماً لدى المشاهدين ولدى الزملاء الذين يقومون بأعمال التسلية"

(المرجع نفسه : ٥)

إن كلا هذين المثالين يشيران إلى أن الدهشة والعجب لرؤية أجساد من ثقافات أخرى تقدم أداء غريباً وشبقياً وجروتسكيا وغالباً بمهارة فائقة هو أمر مركزى بالنسبة لما ينطوى عليه بحث هذه المنطقة من الأداء عبر الثقافات من تعقيدات تتصل بالتجربة والأيديولوجيا. إن التحديات والتوترات بالغة التعقيد التى يتضمنها النظر إلى هذه الممارسات تكمن تماماً في الأجساد وفى الطبيعة الجسدية. أجساد من تلك التى يتم التحديق فيها، من الذي يقوم بالتحديق (أنظر الفصل ٢) ما هى سلسلة الأشياء المترابطة التى تبين علاقات القوة والسلطة التى تمثل السياق وتحدد الإنتاج الثقافى للعمل الفنى؟ إذا كانت عروض الرقص الشرقى والسحر الهندي جسدية بنفس القدر الذي تكون فيه أعمال بينابوش و فرقة كومبليسيتيه إذن فموضوعنا يقع في قلب كل البحوث في الثقافة المتبادلة والثقافة المتعددة.

إن اللحظات المعاصرة للتبادل الثقافى اليوم تحركها وتمدها بالقدرة الشبكات المقعدة من التبادل المالى : الفن كعمل مقاولات وفرص أعمال والثقافة كقاطرة

للبعث الاقتصادى. إن الأسواق التجارية والمعارض في القرن التاسع عشر لها ما يقابلها فى مهرجانات اليوم في أدنبره وأفينيون وتورونتو وأدليد Adelaide أو حت ربما في مهرجان لندن الدولى للمسرح London International Festival of Theatre (LIFT) وفى كل هذه المهرجانات كان هناك توتر بين ما كان في أفضل حالاته رغبة كريمة ل " عبور الجسور " والتضامن من خلال التبادل الدولى، وديناميه التقدم والممارسة والتى هى ورقة التين fig - leaf التى تخفى حقائق أعمق وأقل طيبة. وطبعاً كثير من مشروعات الثقافة المتعددة أو الثقافة المتبادلة هى على حافة التجارة العالمية وهى في الحقيقة تتطلع إلى الهروب من المتطلبات والتوقعات التى تصاحب الإشتراك في هذه الأحداث أو تدمرها. في ٢٠٠٧ هناك وعى أكثر حدة بكثير من جانب الفنانين بالمزالق في طريق التعامل الساذج والخالى من التفكير في مثل هذه المشروعات مما قد يكون الحال عليه منذ عقدين أو ثلاثة عقود قبل ذلك.

وهناك تقرير من ديفيد فلتون David Fulton (٢٠٠٧) من مهرجان المسرح متبادل الثقافات الثالث المنعقد في تورتوزا Tortosa (Entrecultures) بإسبانيا خلال نوفمبر ٢٠٠٦ يكشف الإحساس بالفرص والصعوبات في مثل هذه اللقاءات. إن هذا المهرجان يقدم مساحة للحوار والتبادل بين الفنانين من ثقافات البحر الأبيض المتوسط المختلفة بما فيها ثقافات مثل لبنان وسوريا وإيران وقبرص والتى كانت الحرب قد أمسكت بها أو تهددها. على الرغم من أن بعض

المشاركين من دول شرق البحر الأبيض المتوسط واجهوا صعوبات في الحصول على تأشيرات دخول فإن روح المهرجان كانت بوضوح روح " عبور الجسور " – التعلم والمشاهدة والاستماع – بين الثقافات الممثلة. إن الطموح اليوتوبى لمهرجان Entrecultures يعبر عنها جيداً بيان قرئ في نهاية المهرجان جاء فيه.

"المسرح يمثل الحياة نفسها لأنه نوع من الخلق. إن المسرح لا يستطيع إلا أن يدعونا للإمتثال بالسلام والحب والأخوة والحياة تماماً كما يستمر السلام أن يكون موضوعاً بالنسبة للمبدعين والمثقفين والفنانين في أعمالهم المسرحية ورواياتهم وقصصهم وأغانيهم وأفلامهم.

نحن نطالب رجال المسرح في كل مكان أن يجعلوا من المسرح في تورتوزا بابا يفتح نوافذ أخرى حتى يستطيعوا الإستمرار في التعبير عن تنوعهم ويصيحون في الوقت نفسه" لا حروب أخرى . نعم للسلام!"

(فلتون ٢٠٠٧ : ٩٠)

بينما من السهل أن نهدم هذا البيان من أجل منظور ربما يكون ساذجاً وورديًاً عن دور المسرح المعاصر إلا أنه يكون الغطرسة ونقص اللياقة أن نشوه سمعة الآمال والطموحات التى ينبنى عليها هذا الحدث. والأهم من هذا ربما أن

نرفض بحجة عدم الارتباك بالموضوع أو عدم الفائدة – التجربة المعاشة للتبادل والنقاش والإحساس المتزايد بالسياقات وفى أحيان كثيرة بالصعوبات التى يواجها فعلاً ممارسو المسرح من الثقافات الأخرى عندما يقومون بإبداع أعمالهم أمر قد يكون فيه تعالٍ وحط من القدر.

في فهم وتقييم تلك التبادلات يعتمد الكثير على السياق من ناحية وعلى الطبيعة المفصلة – لهذه اللقاءات وما تسفر عنه من تبادل للممارسة من ناحية أخرى. لكن يجب علينا أن نستمر في الإنتباه إلى نصيحة هؤلاء مثل بهاروشا Bharucha وشودهورى chaudhuri الذين رأو أن التبادل الثقافى لا يدور حول الاستعارة borrowing بالتزامها المتأصل فيها بالتبادل والمشاركة ولكنه في أفضل أحواله لقاء استؤصلت جذوره وأزيل سياقه يقدم مشهداً دخيلاً وفى أسوأ حالاته شكل قاسى من وضع اليد والسرقة "سياحة ثقافية" تتجاهل الحقائق الاجتماعية والسياسية والقومية) (بها روشا ١٩٩٠) بالإضافة إلى ذلك " الاستعماء" ليس خلفية تاريخية ذات أهمية متناقصة بل إن تأثيرها لا يزال موجوداً بيننا سواء كان غير ناضج ووحشى أو مختلفا اختلافا ضئيلاً من الناحية الثقافية. إن الجذور التاريخية عنيدة وعميقة كما يتضح من هذين المثالين المختلفين جداً.

عندما نشر برنال Bernal رسالة حول " أثينا السوداء" في ١٩٨٧ لم يكن فقط يعرض حجة عن أصول الثقافة الكلاسيكية الإغريقية في مصر والشرق

الأدنى Near East (الحضارات الإغريقية والسامية) لكنه كان يهاجم التاريخ الذي يتخذ من أوروبا نقطة المركز والذى سعى إلى إنكار مثل هذه الجذور " غير البيضاء" لأسباب سياسية وأسباب تتعلق بالتحيز العنصرى.

يحاول برنال أن يجعل إنتشار العناصر الثقافية من منطقة إلى أخرى عن طريق الاتصال الذي يضع الهجرة والغزو في قلب التطور والهوية الثقافيتين يحل محل النظريات عن الأصول الانفصالية للثقافة. لقد قيل إن برنال قد استبدل **المركزية الإغريقية بالمركزية الأوروبية** وأن علمه science ردئ وأنه يصنع تصحيحاً غير شرعى (أنظر كريستلر Kristeller ١٩٩٥وبولتر Polter ١٩٩٣ وبوندر Pounder ١٩٩٢).

ومع ذلك ودون الدخول إلى هذه المناظرة المحتدمة فإن " أثينا السوداء" توضح الأبعاد السياسية وتلك المحملة بالقيم التى لا مهرب منها لمثل هذه الاستفسارات كما قلنا في مقدمة هذا المجلد. بالإضافة إلى ذلك ,بالنظر إلى التحليل التاريخى المقبول أن الحضارة الإغريقية المبكرة كونت أساس الثقافة الأوروبية فإن الشئ ذات القيمة العالية في بحث برنال هو أنه يثير سلسلة من الأسئلة المهمة

- ما هى الثقافة ؟
- ما هى أصولها؟
- بعد كم من الزمن وتحت أى ظروف يصبح الشئ الذي يستعار أو ينهب ممتصاً وطبيعياً ولذلك محلياً؟

• ماذا إذا تعنى " محلياً" مثلاً؟

يستكشف جيفرى سكين مور Jeffrey Skinmore نفس السؤال من خلال الموسيقى .

"هذه المجموعة الهائلة من الموسيقى (الباروك Baroque) التى تمزج معا ثقافة ثلاث قارات لا زالت تستكشف مما يدعو إلى الدهشة. في عصر العولمة هذا ... إن القطعة Los coflades de la estleya بها ملامح أسبانية وبرتغالية وأمريكية لاتينية لكنها تقدم أيضاً أنماطًا إيقاعية كوبية وأفريقية غربية على شكل الجوراش Gurach وهى رقصة لا تزال شعبية في كوبا".

(سكيدمور ٢٠٠٣)

هذا " المزج الموسيقى" يأتى من تأثير بعثات التبشير التى تبعت غزوات الفاتحين conquistadores حيث أن ثقافة المهزومين (في حالة عدم تدميرها تماماً) تستخدم كحوافز ومصادر لأفكار " جديدة" لتنتعش الأشكال الفنية الموجودة. إن الذي يتعرض للخطر هنا هو جزر ومد الأفكار والممارسات طوال التاريخ وقضايا القوة والسيطرة التى تؤثر على هذه الأنماط. وغالباً تكون

التحليلات - اللاحقة للأحداث نفسها - هى التى تضع هذه في أطر جمالية غير سياسية بصفتها متصلة اتصالاً وثيقاً بالحقائق الإستعمارية وما بعد الإستعمارية أو كجزء من المتطلبات الإقتصادية للرأسمالية العالمية.

ملحوظة للقارئ

"بأى حق نستطيع أن نسمى تجربة الآخرين المعاشة حلما / كابوسًا؟ ليس لأنه الحقائق ظالمة لدرجة أنه يمكن أن نسميها بركاكة weakly كابوسية ، ولا لأن الآمال يمكن أن نسسميها بركاكة أحلامًا.

فى الحلم الحالم يريد ويتصرف ويتفاعل ويتكلم لكنه مع ذلك يخضع لسير القصة التى لا يسيطر عليها . الحلم يحدث له . بعد ذلك قد يسأل شخصًا أخر أن يفسره . لكن أحيانًا يحاول الحالم أن يقطع حلمه بايقاظ نفسه عمدًا".

جون برجر John Berger (١٩٧٥ : ٧)، **رجل سابع A Seventh man**، كتب بنجوين)

ميرهولد وارتو والمسرح متداخل الثقافات .

Meyerhold , Artaud and intercultural theatre

لكى نفحص بتفصيل أكبر الممارسة متغايرة الخواص heterogeneous والجمعية plural لصنع المسرح (الجسدي) التى ترمز إلى المحاولات التاريخية لتوليد أداء متداخل الثقافات سنركز على شخصيتين مفتاحيتين من مسرح أوائل القرن العشرين ميرهولد وآرتو يعتبر هذان الممارسان المختلفان جدًا بحق من المؤثرات المفتاحية في تطور المسارح الجسدية المعاصرة - وداخل هذا الإطار - في دور وإمكانيات الجسد المؤدى.

وعلى الرغم من أن ميرهولد قد تعلم على يدى ستانيسلافسكى وكان صديقاً حميمًا له طوال حياته فإن حياة ميرهولد في العمل كانت معلماً monument مقارنة بالاتجاهات السيكولوجية الضيقة للواقعية / الطبيعية Realism Naturalism : "المسرح القائم على أساس سيكولوجى من المؤكد أنه سيسقط كالبيت المبنى على الرمال" (براون Braun ١٩٩١ : ١٩٩) ولكي يحقق ميرهولد نوعاً من الحالة المسرحية الجسدية المنضبطة في خدمة مسرح كان في الوقت نفسه منشغلاً بالسياسة وإحتفالاً بالتناقض paradox والتعقيد complexity فقد طالب بممثلين متدربين تدريباً عالياً. بالإضافة إلى ذلك ولكى يتحرك ممثلوه بثقة من جنس فنى إلى جنس فنى آخر فإن مثل هذا التدريب لا يمكن أن يكون عملية قصيرة الأجل: "يجب على الممثل أن يدرس كما يدرس عازف الكمان،

من سبع إلى تسع سنين. لا يمكنك أن تجعل نفسك ممثلاً في ثلاث إلى أربع سنين " (جلادكوف ١٩٩٧ : ١٠٨) إن ميرهولد في سعيه إلى خلق مسرحه الخاص الحديث (الجسدى) قد نظر إلى الإلهام من مسارح خارج روسيا (كانت وقتها الاتحاد السوفيتى) تاريخياً ومن ثقافات أخرى كليهما. من داخل تقاليد المسرح الأوروبى الشعبى أخذ ميرهولد الروح والتقاليد الفنية **للكوميديا ديللارتى** ولكن وراء ذلك بدأ يبحث في بعض ممارسات درامات الرقص dance-dramas الشرقية ويتقبلها.

يلاحظ براون أنه في " برنامج الإستوديو للسنتين ١٩١٦-١٩١٧" لميرهولد ضم ميرهولد كموضوعات للمناقشة " تقاليد الدراما الهندوسية (" Khalidasa) وتقاليد خشبة المسرح والتمثيل في المسارح اليابانية والصينية (١٩٩١ : ١٥٤) كمحتويات في إقامة عناصر الصفة المسرحية theatrical التى كان يبحث عنها في المقرر الدراسى اللاحق الذي وضعه في ١٩١٨ لمدرسة تمثيل جديدة يصبح هذا شاملاً على وجه الدقة دراسة:-

"أساليب التقديم المسرحى ... وخصائص المسارح التى تنشا من المسرح الغريب (الهندى واليابانى والصينى)"

(ليتش ١٩٩٣ : ٥١)

وكما يوضح ليتش أن التغاير الجغرافى والثقافى لروسيا وموقعها - قربها من الهند والصين على حدودها الشرقية - قد وضع ميرهولد في موقع يرى منه "

التقنيات الخارجية للمسرح اليابانى والمسرح الصينى" وكانت فرقة كاواكامى : kawakami للتمثيل تطوف البلاد في ١٩٠٢ (المرجع نفسه: ٥٥) يعطى ليتش أمثلة من عدد من مصادر إعجاب ميرهولد بمثل هذه التقنيات واستلهامه لها.

> "النفى" negation ... كان يتمثل بواسطة ميرهولد في "طريق الزهور" في المسرح اليابانى "hanamich" حيث كان الممثل يدخل من أسفل بينما يومئ بعيداً عن خشبة المسرح... لقد وجد هو نفسه يدى مى لان فانج -Mei Lan Fang معبِّرة بشكل معجز".

(المصدر نفسه : ٥٩ - ٦٠)

لكن منذ ١٩٠٩ - ١٩١٠ كان مايرهولد يكتب عن اليابان في العصور الوسطى كنموذج لمسرح ينزع الإيهام الواقعية الزائف لصالح اللحظة الفورية والخيال. في ملاحظاته على عرضه دون جوان لموليير يخبرنا ميرهولد أن موليير حاول أن

> ينقل الفعل المسرحى action إلى الأمام إلى حافة خشبة المسرح نفسها.. كان نفس الشئ يحدث في اليابان في العصور الوسطى. في مسرحيات النو Noكان المخرج يضع ممثليه على خشبة مسرح قريباً ما يكفى من المتفرج لكى تكون رقصاتهم وحركاتهم وإشاراتهم أثناء الكلام وتقطيباتهم

والأوضاع التى يتخذونها مرئية بوضوح .. إننا نعرف أن مساعدى خشبة المسرح المعينين والمعروفين باسم دو "kurogo"والذين كانوا يرتدون ملابس سوداء خاصة .... كانوا يلقنون الممثلين على مرأى كامل من المشاهدين.. كانوا يعيدون بسرعة الطيات الأنيقة لذيل ثوب الممثل إلى وضعها الأول وبعد المعركة كان هؤلاء "المساعدون" يحملون الخوذ والأسلحة والأرواب الواقعة على الأرض خارج المسرح .. حتى هذا اليوم يحتفظ اليابانيون بأسلوب التمثيل أيام صانعى الدراما اليابانية".

(براون ١٩٩١ : ٩٩ – ١٠٠)

أراد ميرهولد أن يجد إقتصاداً وبساطة في الحركة في التمثيل ,تمسرح شفاف.

يبدو أنه تبع أمر كريج ألا يقلد فقط بل يستخدم المسارح غير الغربية كجزء من وسيلة لإيجاد تمسرح بديل للواقعية – الطبيعية ... يجب أن نضع مايرهولد في سياق أوروبى خاص من الممارسات التى كانت ترفض المسرح البورجوازى المدرك perceived لصالح تمسرح جسدى بشكل لكشوف أكثر ,مشهد يشعل خيال الجمهور. بالنسبة لميرهولد في الظروف الخاصة لإتحاد سوفيتى ثورى لم يكن هذا المسعى فقط رفضاً للمسرح البورجوازى ولكنه كان بحثًا عن الممارسات

المسرحية المناسبة للعلاقات الإنسانية الجديدة والتى تطأ أرضاً جديدة للشيوعية.

إن تجديدات ميرهولد استندت ليس فقط على إعادة اكتشافه للأشكال الأوروبية للطابع الجسدى في المسرح (الكوميديا ديللارتى مثلاً) ولكن إخراجه إلى النور لممارسات غير أوروبية ستصبح جزءاً من ريبورتوراه لتقنيات التدريب والتأليف من أجل أشكال جديدة وثورية من المسرح. في هذا التاريخ الموجز لكيف بنى (أعاد بناء) ميرهولد المسرح السوفيتى تواجهنا أسئلة حول كيف نضع أعماله داخل سياق الخطابات المعاصرة حول تداخل الثقافات. إلى أى مدى "استعار" أو "أخذ" ميرهولد دون أن يسدد وأن يبادل وما معنى هذه الطريقة لتأطير التبادل المتعلق بالأوقات والظروف الإجتماعية التى كان يعمل في ظلها في السنوات المبكرة للإتحاد السوفيتى؟ بالإضافة إلى ذلك، إلى أى مدى كان حضور أو غياب سياق استعمارى في تدعيم وتأطير هذا التعامل والمهم لفهمنا وتقييمنا لمشروعيته الثقافية والأخلاقية؟ من أى من مثل هذه التقارير التى تحتوى عليها كتب الاسكتشات sketch book من المغرى أن تختار رد فعل بسيط يدين " النقل من تربة إلى تربة " من ثقافة إلى ثقافة على أنه عمل استغلالى لأنه ينقصه التبادل والعدل. إلا أننا نقول أن القراءة اللصيقة جداً والاستجواب الذي يحترم سياق بحث تعاملات ميرهولد وتبادلاته وطموحاته هما فقط اللذان يضعانا في

موقع نصل منه إلى حقائق ثابتة. يكفى في هذه المرحلة أن نطرح السؤال وأن نجذب ممارسة ميرهولد إلى داخل خطابات متداخلة الثقافات أوسع.

إن مثال آرتو فيما يتعلق بسياسة تداخل الثقافات معروف بشكل أفضل جزئياً بسبب الطبيعة المتطرفة والعاطفية لرسالته في المسرح وجزئياً بسبب أسلوبه الخطابى المكشوف الذي عبر فيه بدقة وأوصل رؤيته. يقرر إسلين Esslisn آرتو رأى في ١٩٢٢ فرقة من " الراقصين الكوبوديين يؤدون في نسخة من معبد آنجكور Angkor في معرض مارسيليا "الاستعمارى" Marseilles Colonial Exhibition (١٩٧٦: ١٢٠) بعد ذلك بعشر سنوات تقريباً شاهد عرضًا للراقصين من بالى في المعرض الاستعمارى Colonial Exhibition في باريس عام ١٩٣١ . بينما ألهمت هذه التجربة مقالين "عن المسرح في بالى" ١٩٣١ و"المسرح الشرقى والغربى" ١٩٣٥ كلاهما في آرتو ١٩٧٤) تلاحظ سوزان سونتاج أن :

> "إن الحافز قد يكون أيضاً قد جاء من مشاهدة مسرح قبيلة داهومى Dahomey أو احتفالات القسيس الذي يستخدم السحر عند الهنود من باتاجونيا"[1] ما يهم هو أن الحضارة الأخرى تكون حقاً أخرى أى ليست غربية وليست معاصرة
> (سونتاج ٢٠٠٤ : ٩١)

١- باتاجونيا : منطقة تقع إلى جنوب أمريكا فى جنوب الأرجنتين وجنوب شيلى بين الانديز والمحيط الأطلنطى.

إن مـا يريد سـونتـاج أن يقـوله هنا هو أن التـأثيـر الذي اسـتـقـاه آرتو من الراقـصين الكمـبوديين والبـاليين لم يكن نتـيـجـة مـقـابلة متـصلة جـداً مع هذين الشكلين أو حكماً فنياً ناتجاً عن دراسة حول إمكانياتهم الشكلية في الاندماج مع ممارسته الخاصة ولكن ببساطة كان بسبب كونهم آخرين (بشكل عام) واستثارته لمقابلة أشكال من المسرح أحشائية وحسية وغير سيكولوجية.

ويعبر آرتو عن هذا بقوله

"أول عرض مسرحى من بالى أخذ من الرقص والغناء والمايم والموسيقى - ولكنه أخذ القليل جداً من المسرح السيكولوجي كما نفهمه في أوروبا ... إن البـاليين ينتجون فكرة المسرح النقى ... الذي **تستغنى** مقدرته الخلاقة **عن الكلمات**

(آرتو ١٩٧٤ : ٣٨)

يصف آرتو تقنيات الحركة والرقص والإنشاءات الصوتية كلغة جديدة ليست مؤسسة على الكلمات لكنها علامات تنشأ من خلال الإيحاءات وأوضاع الجسد والصيحات تستخدم كل مساحة خشبة المسرح. بالنسبة لآرتو ,إن رفض المسرح الغربى مثل هذه الكائنات الميتافيزيقية مثل الأشباح كان جزاءاً من عملية تفسير ما هو خارق للطبيعة بطريقة سيكولوجية عقلية متزايدة وهذا بدوره أوحى بأنواع معينة من وضع ذلك على المسرح. إن الشبح المقدم على طريقة الباليين يصبح

شيئاً مجرداً abstract، ميتافيزيقا وقد تحولت إلى مشهد ويعطى آرتو فرصة إضفاء الطابع الجسدى على المسرح بعيداً عن النماذج الضحلة للممارسة الأوروبية التى يرفضها بشكل متزايد.

> لم يفهم مسرحنا أبداً هذه الميتافيزيقا المتمثلة في الإيماءة كما لم يعرف كيف يستفيد من الموسيقى لأغراض مباشرة ملموسة ودرامية، إنه مسرحنا اللفظى تماماً لا يعى مجمل المسرح sum total ... في المسرح الغربى الكلمات تستخدم فقط لغرض واحد هو التعبير عن الصراعات السيكولوجية الخاصة بالإنسان ووضعه في الوجود اليومى ... في المسرح الشرقى بميول الميتافيزيقية مقارنة بالمسرح الغربى بميوله السيكولوجية تأخذ الأشكال معناها ومغزاها على كل المستويات الممكنة

(نفس المرجع : ٤٠ و ٥٣ - ٥٤)

إن غرضنا هنا ليس الإساءة إلى سمعة آرتو ولكن توضيح حالته على أنها المثال لنوع التداخل الثقافى الذي يؤدى إلى إنتقادات من معلقين مثل سعيد وباروشا. إن رفض آرتو للمسارح الغربية ككل ، رغم أنه مثير على مستوى البلاغة الثقافية هو في أفضل الحالات إنتقائى بدرجة كبيرة وفى أسوأ الحالات هو ببساطة تاريخ ردئ.

أوضح كتابنا أنه في حدود هذه التقارير عن المسرح الأووبى والتى هى طبعاً "غربية" بأكثر المعانى عمومية هناك تاريخ ثرى ومعقار لممارسات الأداء المعبرة عن طريق الجسد. هذه عبرت بوضوح عن الوجه الإنسانى وانشغالاته كجزء من وحدة كاملة من الوضع على خشبة المسرح staging والتمسرح. إن انبهار آرتو بالممارسات الشرقية ونظرته إليها بشكل ملموس على أنها طريقة تعكس رفضًا يعود إلى أسلافه للثقافة والمجتمع الغربيين كما يتضح عند أى قراءة لصيقة لهذه الأشكال. إن استخدامه لهذه الثقافات لبينى بديلاً أيديولوجيا وميتافيزيقيا للمسرح الغربى "السيكولوجى" المؤسس على الكلمة يمثل ما يصفه تشاكرافورتى Chackravorty بـ "الاستخدام الثقافى من الشرق "الخالد" كمستودع للعادات الطريفة النادرة والتصوف الروحى (٢٠٠٠ - ٢٠٠١ : ١١٠):

يجب أن نعيد القول إنه ليس قصدنا أن نقلل من قيمة الإسهامات غير العادية لكل من ميرهولد وآرتو في مسارح القرن العشرين. فمن الواضح في حد ذاته أنها مستمرة في أن تلهم وتؤثر في النظرية والتأليف والتدريب وتظل مركزية بالنسبة إلى ممارسات المسارح الجسدية. لكنها أيضاً تمثل ميلاً إلى نزع التأثيرات والإلهامات التى يأخذها مثل هؤلاء الممارسين من الأفكار والممارسات الأخرى من سياقها- نحن نرى أن مثل هذا الاستخدام يجب أن يكون دائمًا معترفاً به على أنه البعد السياسي وتأطير مناقشة موضوعه بشكل صحيح في إطارها التاريخي. أن نفعل ذلك يمكن فقط أن يساعد على فهم أعمق لمثل هذه الأفكار والممارسات، ولكن دون أن استبعادها على أساس عدم وجود استعارات

متبادلة. الواضح هو أن مثل هذه الأفكار المسرحية والعرض على المسرح والممارسات الجسدية للجسم يجب أن توضع في منظور يعترف بكل من عملية ومنظر هذا الآخر " الدخيل" وتأثيراته بالنسبة للتأليف المسرحي وتلقي المشاهدين. من مثل هذه "الاستعارة" غير النقدية والمقدسة فقط رحلة قصيرة إلى دائرة المهرجان العالمى التى ترفع الأعمال من سياقها الأصلى وتقدمها أمام تحديق ذى الحظوة الثقافية.

بنجليش Benglish

يفترض هذا البحث (الناتيا - شاستر) Natya - Shastra أربعة مكونات للمسرح هى : Abhinaya - الايماءة (والتى تشمل الحركة) و Vacikan - الكلام (والذى يشمل الموسيقى) و pharayam - العقل (والذى تشمل المكياج Make - up) و Sattvikam - العقل (والذى يتضمن العاطفة .. فى قلب الناتيا شاسترا توجد نظرية الرازا rasa.. أقرب ترجمة للكلمة قد تكون "طعم" Klavour (أو كذاق savour)... "الممثل لا يمارس الرازا ولا الشخصية الأصلية تمارسها ولا حتى المؤلف لأن الرازا تتضمن المسافة. بدون المسافة الجمالية لا يمكن أن يوجد أدب، العالم الأولى فقط" (Abhinavagupta)".

(جاتيندر فرما (١٩٩٦ : ١٩٩) "تحدى بنجليشن : تحليل العروض متعددة الثقافات"

The Challenge of Benglish Analysing Multi- cultural Productions.

فى ب. كامبل B. Campbell (محرر) تحليل الأداء : قراءة نقدية، مطبعة جامعة مانشستر).

دراسة حالات معاصرة contemporary case studies .

كيف ننتقل من مثل هذه الأمور التى تتعلق بوضع الأشياء داخل سياقها إلى الأجهزة العالمية والمسارح الجسدية؟ كما نرى في الناتيا - شاسترا التى اقتطفها فرما هناك مرة ثانية تشديد الإتصال المتداخل بين أجزاء المسرح وعن طريق التضمين رفض لأى ازدواجية في كلمة الجسد - العقل . (طبعًا هذا يترك أمر التوازن بين الأجزاء المكوّنة للمسرح أو ما إذا كان هناك تفضيل متعمد لأحد العناصر بصفته اللغة المسيطرة على القطعة مفتوحا).

سننظر الآن إلى دراستى حالة حيث نستطيع أن نرى كيف تم نقل ممارسات مجسّدة معينة من ثقافات أخرى إلى أنواع من المسرح ترجِّع صدى أشكال تألفها أكثر كلا المثالين يمكن تصنيفه بسهولة على أنه عبر الثقافات أو متداخل الثقافات وهكذا يساعد فى توضيح كل من الوظيفة والصعوبة التى نراها أصلاً في مثل هذه المصطلحات.

مشروع مودرورو / مولر The Mudrooroo / Muller project

هذا "تمرين فى المسرح السياسى مؤسس على منظور ثنائى تعاونى - أبيض / أوربى ومتعلق بأهل البلاد الأصليين" (فيشر Fischer وناروجين Narogin ١٩٩٣: مقدمة). إنه يجمع معا نصا "كوريا" Koari بقلم الكاتب المواطن الأصلى الاسترالى مورورو ناروجين واللجنة تأليف هينر مولر، مقدمين تحت عنوان

المجتمعون الوطنيون الأصليون يواجهون إعلان الجمهورية الاسترالية فى ٢٦ يناير ٢٠٠٦ بعرض.

اللجنة لهينر مولر: يجب ملاحظة أن المسرحية كلهل مقدمة بالإنجليزية. المشروع والعرض هو مسرحية داخل مسرحية متناصة intertextual تستخدم مستويات مختلفة من الأحداث والأماكن التاريخية يقدم المؤدون الوطنيون منظوراً خاصًا جداً عن أحداث وقضايا الإستعمار والإستيلاء والإخضاع الثقافيين واستخدام "جروتسك" في كوميديا فوضوية سياسية.

ببطء الثلاثة يلبسون الأبيض تماماً مع أحذية وقفازات تناسبه. أخيراً تلبس الأقنعة البيضاء لتكمل التحول metamorphosis. إنها رؤية للمؤدين الوطنيين متخذين لأنفسهم أدوار شخصيات السادة / المحررين البيض (المرجع نفسه: ٥)

إن مدرور منجذب إلى المشروع لأنه " مهتم بنوع بريختى من المسرح: أى مسرح سياسى/ إجتماعى بدلاً من المسرح السيكولوجى / الطبيعى" (المرجع نفسه: ١٢) العرض على مسرح مكشوف والديكور يوحي ب " السفارات الوطنية العديدة المصنوعة من الخيام التى كانت تبنى فى فترات منتظمة أثناء النضال الوطنى المستمر" (المرجع نفسه : ٧٧). لكن هذا المعنى " السياسى المألوف يفسده ظهور أربعة دجانجارا Djangara يوصفون بأنهم مثل العثة العملاقة البيضاء التى ترفرف بأجنحتها والذى " يمثلون مستوى آخر من الواقع/ الطابع الروحى

الوطنيين" (المرجع نفسه : ٧٦) هذه الأشكال تقوم بالوظائف الأدائية للكورس، ومثيرى الشخصيات والمصاحبين بالموسيقى والراقصين.

إنهم يؤدون ويصنعون التابلوهات وينهون العرض برقص الكوروبورى مع الملك جورج.

إنهم لا يتكلمون أبداً لكنهم يقدمون تجسيداً مادياً للحقيقة الروحية: أداء جسدى "صرف" لكنهم أيضاً مثال لتأثير المسرح الذي يقدم غير المألوف داخل إطار مسرحى معروف. هذا في نواح مهمة - وسيلة مسرحية يستطيع أن يفهمها أى شخص على دراية بمسرح "بريخت" السياسى. إلا أن ما هو معروف هنا قد تم جعله غريباً بتقديم واستخدام أشكال من ثقافة أخرى. هذا يثير أسئلة صعبة حول - مثلاً - كيف يمكن لمتفرج من غير أبناء البلدة الأصليين أن ينظر إلى أشكال من الثقافة الوطنية الاسترالية تقدم على أنها مخلوقات (أخرى) من خلال حيل معروفة للمسرح الجسدى - الحركة - والملابس - والصوت دون أن نتصورهم كشئ غريب وفاتن ربما يواجهنا جانب آخر من جوانب الخطابات Discourses عن "التحديق" حيث ننظر إلى الموضوع و"نحدق" فيه ومن هنا فنحن نضفى عليه صفة الغرابة والموضوعية على هذا الشخص بدرجة أكبر أو أقل.

الشفاه الجافة يجب أن تنتقل إلى كابوسكيسنج

Dry lipes Oughta Move to Kapuskasing

القسم الأخير من مقتطفات من الدراما لهاركورت - بريس

Harcourt Brace Anthology of Drama (ورزن Wortken ٢٠٠٠) تحت عنوان "مسارح العالم" يضم معاً عشر مسرحيات من ثمانية دول جميعها من النصف الثانى من القرن العشرين: مسرحية تومسون هاى واى Tomson Highway **الشفاة الجافة يجب أن تنتقل إلى كابوسيكيسينج** من ١٩٨٩ (سنسميها بعد ذلك **الشفاة الجافة** Dry lips) في خليط من لغة الكرى cree *ولغة الأوجيبواى ojibway ** والإنجليزية. إنه كاتب ومخرج كندى وطنى يهدف إلى إعطاء الميثولوجيات والقصص الوطنية مكاناً مركزياً في المسرح المعاصر.

المكان الأول الذي نراه في مسرحية **الشفاه الجافة** مكاناً طبيعياً naturalistic هو حجرة معيشة / مطبخ في منزل إحتياطى وطنى ثم يظهر من وراء الأريكة/ المقعد الطويل شكل نانابوش Nanabush يصف هاى واى نانا بوش كما يلى:

إن عالم أحلام ميثولوجيا الهنود الأمريكية تسكنه أكثر المخلوقات والموجودات والأحداث إمعاناً في الخيال - من أهم هؤلاء المحتال

---

* لغة الهنود الكرى "المترجم".

** لغة شعب الأوجيبواو هو شعب أمريكى هندى أمريكى "المترجم".

نانا بوش في لغة أو جيبواي ، هذا المحتال له أسماء هيئات كثيرة وهو يستطيع أتخاذ أي هيئة يريدها وهو نوع من الشخصية الكوميدية - في الأساس التى لها طابع المهرج ودوره هو أن يعلمنا عن طبيعة ومعني الوجود فوق كوكب الأرض وهو يعبر عن وعي الإنسان ووعي الإله، "الروح العظمي"

(ورزن ٢٠٠٠ : ١٣٧٧)

مرة ثانية ترى شخصية أخرى من مجال مختلف الوجود - هذه المرة شخصية خنثوية ذات أشكال تتغير - تنطلق داخل ديكور مألوف وواقعي، تترك بعد ذلك حجرة المعيشة لكنها تبقي حاضرة طوال المسرحية وتدخل الحبكة في هيئات متنوعة كروح أنثى أو مبدأ. مرة ثانية نرى التجسيد المادي للظواهر التي - سواء اعتبرت أرواحا خارقة للطبيعة أو مجموعة أوهام أو أبينة ثقافية - هي بالتأكيد تصنيع مسرحي وبهذه الصفة نهي ترجع صدي أشكال مألوفة أكثر من المسرح مثل الشبح (مسرحية هاملت) والجنيات (مسرحية حلم ليلة في منتصف الصيف) أوبوسيدوز أو أثيني Athene (مسرحية أسماء طروادة) في حدود أطرهم الثقافية هؤلاء هم موجودات نقبلهم لذواتهم لكنهم الآن يقدمون داخل سياق صنع المسرح علي انهم مشكلات مسرحية معقدة مطلوب حلها. من منظور هذا الفصل هذا الحل أصبح يتعلق بشكل متزايد بالاستعارة أو الأخذ من

ثقافات معاصرة أخرى وهكذا يجعل من المشهد شيئا غريبا وطريفا. الخطر هنا هو ان نستخدم وسائل من ثقافات "أخرى" لنجعل ما نشعر إزاءه بعدم الارتياح مقبولا، بأن عدم الارتياح هذا إلى مبهر، مشهد لما هو طريف وغريب عنا .

كوارث ورق الحائط Wallpaper disasters

نحن نرى الكارثة التي تحدث لأوراق الحائط لدينا ولحرف أخرى بالاعجاب الحار اكثر مما ينبغى للفن الياباني ويجب علينا أن نكون علي دراية باي تأثير مفاجئ قد يقود الي التقليد وخاصة ذلك التاثير الغريب الذي نأتي به ليؤثر علي الغرب من الشرق (أدوارد جوردون كريج، القناع (١٩٠٨) في إيرل ارنست Earle Ernst (١٩٦٩) "تأثير أسلوب المسرح الياباني علي المسرح الغربي" مجلة المسرح التعليمي ٢١ (٢) : ١٣٠).

اجساد عامة Universal bodies .

ننهي هذا الفصل بفحص قضية كثيرا ما تبدو في قلب الحوارات بين المسارح الجسدية : العنصر الجسدي في المسرح وأمور الثقافة. هذا يربط بين ممارسات تدريب معينة وافتراضات تدعم هذه الممارسات وبين أسئلة حول "بناء" الأجساد داخل وعبر الثقافات. إنها تثير قضايا عن التماثل والاختلاف وماذا تعني هذه وتؤثر في اللقاءات عبر الثقافات بين الثقافات. بالإضافة إلي ذلك هذه

الانشغالات تستدعي الفحص الدقيق لإمكانيات إيجاد علاقات ولقاءات عبر الثقافات. بعبارة أخرى كيف وعند اية نقطة في العملية الخلاّقة لصنع المسرح تتفادي الأجساد وتتجاوز الثقافات التى غذتها وشكلتها ؟ في الفصل ٤ " الإعداد والتدريب " فحصنا تربويات عدد من الشخصيات المؤثرة في التدريب علي المسرح والأداء في القرن العشرين. إحدى القضايا التي كانت تظهر بانتظام في هذه التقارير كانت السعي وراء الجسد المحايد أو ما قبل القدرة التعبيرية pre-expressive وهو جسد – بطريقة متضمنة – خلعت عنه صفاته الثقافية والاجتماعية التي تراكمت طوال حياة الممثل موضوع الدراسة وهكذا يكون "مستعدا لآلاف التحديات فى الأداء. بينما تكون مهمة نزع العادات الجسدية والعاطفية والسيكولوجية في الحياة اليومية كإعداد لاكتساب المهارات الصوتية والجسدية شائع في كل مناهج تدريب الممثل تقريبا فإن طبيعة وغرض الافتراضات الفلسفية التي تساند مثل هذه الاستراتيجيات تتفاوت بين الممارسين إلي حد كبير ، وكما رأينا في الفصل٤ تظل تعاليم جاك لوكوك فيما يتعلق بالقناع المحايد لتحقيق حالة من الحياد عند تلاميذه مركزية بالنسبة لتربويات بعد موته بسنوات عديدة. إلا أنه، عند لوكوك ، هذا العمل يتصل بدرجة أقل باستحضار حالة الحياد العام عند تلاميذه . "ليس هناك شيء اسمه الحياد المطلق والعام ، أنه فقط إغراء temptation (كوك ٢٠٠٠-٢٠) – من اتصال بـ "إزالة غموض الأفكار جاهزة الصنع " (لوكوك ١٩٧٣ : ٤١) لكنها بشكل حاسم هي ايضا دعوة للطلاب (لإعادة) معرفة العالم من خلال ملكاتهم جميعها .

اللمس والنظر والشم والحركة والسمع وأيضا من خلال العمليات الذهنية والمعرفية. إن لوكوك بخلاف يوجنيوباريا وجيرزي جروتوفسكي لا يزعم أن الحياد ينتج جسدا عاما وما قبل القدرة التعبيرية. بالنسبة له إنها أساسا استراتيجية للتعليم أداه لتحليل نوعية فعل الجسد" (الدردرج Eldredge وهستون huston ١٩٩٥ : ١٢٧).

إلا أنه عند باريا ، هناك مشروع مختلف يتم ، كما رأينا في الفصل ٤ أن السعي من أجل الحضور presence والذي يعرّفه باريا بالصفات التي تجعل الممثل "حيا على خشبة المسرح" هو أمر مركزى في تربويات باريا. لكى يصبح المؤدي حيا علي خشبة المسرح عليه أن يجد حالة من " ما قبل التعبيرية " وهذا بحثناه في "الإعداد والتدريب". أن " ما قبل التعبيرية "تتعلق بالطاقة أو الحيوية nios كما يسميها باريا والذى يصبح عن طريقها أى مؤدٍ بصرف النظر عن الثقافة أو إسلوب التمثيل أو النوع المسرحي حيًا وجذابا. لذلك فإن تقنيات ما قبل القدرة التعبيرية تسبق الجانب الثقافي ولذلك - كما يرى باريا - تهرب من التشفير والتسكين الثقافيين. إن الفكرة هنا هي أن عند باريا هناك طموح لتوليد المسرح الذي يصبح موقعا للتبادل الثقافي ومن اجل التبادل الثقافي وحالة ما قبل القدرة التعبيرية شرط ضروري لنجاح مثل هذه المجازفة وتعبر جوليا فارلي وهي عضو في مسَرح أودين لباريا لمدة طويلة عن الطموح وراء السعي إلي ما قبل القدرة التعبيرية .

"الذي تعرفت عليه أنه مألوف وقريب كما هو شائع بالنسبة لثقافتى المهنية هو شيء ينمو وراء المسرح ويصبح طريقا للحياة في هذا العالم ، طريقا للتواصل والوجود ، طريقا للوقوف بجانب قيم المرء والبحث عن المعني في حرفتنا . هؤلاء الناس ينتمون إلي **عائلتي التى هي ما قبل القدرة التعبيرية**

(فارلي ١٩٩٥: ٤١ التأكيدات في الأصل)

كان هناك نقد كبير خاصة من جانب روستم بهاروشا إلي هذه الأبعاد وإلي أبعاد وأخرى في أعمال باربا وأودين (مثلا صياغته للمصطلح " المسرح اليوروآسيوى بهاروشا - كما رأينا من قبل - في مثل ادعاءات ومزاعم وطموحات مثل هذه الممارسات في أفضل الأحوال - سذاجة غير مقبولة وفي اسوا الاحوال استعمارًا ثقافيا استغلاليا من الغرب للشرق .

إن محاولات التعرف والعمل بشكل خلاق علي ما هو مشترك وعام بين الثقافات المختلفة قد غذي ممارسات كثير من صناع المسرح بدرجات مختلفة من الحدة والطموح . يعبر بيتر بروك عن هذا الطموح كما يلي:

كل ثقافة تعبر عن جزء مختلف من الأطلس atlas الداخلي. الحقيقة الإنسانية الكاملة عالمية والمسرح هو المكان التي يمكن فيه تجميع الصورة المتقطعة jigsaw.

(بروك ١٩٨٩ : ١٢٩)

كانت المسارح الجسدية غالبا في قلب تلك المحاولات لخلق مسرح يتجاوز الحدود والاختلافات الثقافية كتعددية في الإشعال والممارسات لأسباب واضحة. كانت خصوصيات اللغة تعني أن الأشكال المسرحية التي يحتمل أن تخدم الدافع إلي تخطى الثقافات ستكون هى تلك البصرية بشكل كبير والتى تستخدم وتستكشف مفردات الحركة والطبيعة الجسدية. من هنا فإن المخرجين الذين يتجاوزون الثقافات مثل بروك ومكبرني ومنوشكين وبوجارت في بحثهم عن ما لا يمكن اختزاله إلي ثقافات بعينها ينظرون بانتظام إلي لغات المسرح المؤسسة علي الإيماءة والحركة معتقدين أن هذه الصفات العالمية أكثر احتمالا لأن توجد في الجسد . هنا ، مرة ثانية ، وكما في كل الخطابات حول الثقافات والعلاقات بينها نحن نتحرك عبر منطقة مشوشة وملتوية حيث تكون الحدود بين الطموح والطوباوى الشريف وبين السلوك الانتهازى الرجعي من الناحية السياسية غير واضحة ومتغيرة .

وهناك محور أخر للصعوبة ، طبقا وهو التوتر الجسدى المبني اجتماعيا وذلك الجسد البيولوجي كما هو وهذا بدوره يأخذنا إلي تقنيات نظرية الهوية. وإنها خطوة قصيرة ما بين الشكوك حول هذه القضايا وبين إثارة الأسئلة حول الطبيعة الحقيقية لـ " ما قبل مرحلة التعبير" / هل هو وهم ؟ ما هو الجسد الجوهري وراء الأنسجة والعظام والسوائل والخلايا العصبية؟ أم أنها ببساطة شفرة نافعة ومثل كثير من النصائح حول الممارسة المسرحية ، مجرد استعارة تساعدنا علي التفسير وترشد محاولاتنا في الممارسة؟

البلاغة والتفائل واليوتوبيات Rehetoric, optimism and Utopias

اليوتوبيات في الأداء: Utopias in performance

إن النص اليوتوبي ليس إبراز المستقبل الذي سيكون ولكن أن تجعلنا واعين بالضبط بالآفاق أو الحدود الخارجية لما يمكن أن نعتقده ونتصوره في حاضرنا".

فردريك جيمسون في جيل دولان Jill Dolan

(٢٠٠٠ : ١٣) اليوتوبيا في الأداء : الأمل في المسرح، مطبعة جامعة ميتشجان)

قال جوزيف تشايكين joseph chaikin المخرج المسرحي الأمريكي (١٩٣٥-٢٠٠٣) في حديث مع آندرزج بونارسكي Andrzej Bonarski إن " أحد الأسئلة الدائمة جدا هو : ما الذي يمكن تأكيده؟ (تشايكين ١٩٩٩: ٤٤٣) لقد أصر ميرهولد في وقت وسياق مختلفين أن وظيفة الفن في سياق ثوري هو أن يلهم. إن المناقشة التي تتبعناها بأعلى والتي نشرت وأعيدت في مئات من المطبوعات والأحداث العامة علي امتداد عقود ثلاثة أو أكثر هي مسلسل معقد من

الإجابات علي سؤال تشايكين ، ما الذي يمكن تأكيده؟ وهي تقدم أيضا إجابات إلي إيمان ميرهولد بالألهام .

أن فكرة أن ممارسات الأداء للمئات من صانعي المسرح المختلفين الملتزمين جميعا لما يمكن للمرء أن يسميه بشكل فضفاض مهمة أداء اليوتوبيا ، قد أثارت مثل هذا الخليط من الغضب والتأكيد . وهى تدل علي أن أي فعل تخيل من هذا النوع هو عملية عصبية وتتضمن المخاطرة وتتأرجح علي هاوية الانفجار السياسي يلخص هانز – ثيس ليمان الصعوبة في أي ممارسة تحاول أن تعمل بين الثقافات .

"إن غموضا كامنًا يستمر في أن يتواجد في كل اتصال بين الثقافات طالما كانت الأشكال الثقافية للتعبير دائما وفي نفس الوقت جزءا من ثقافة سائدة سياسيا أو ثقافة مضطهدة ، بحيث أن ما يحدث بين الثقافتين ليس " اتصالا بين انداد" .

(ليمان ٢٠٠٦، ١٧٦)

هكذا تكون القضية بدرجة كبيرة قضية سياقات ومستويات أكثر منها خطابا عن التطلع والطموح . السياق يخبرنا أن نمو مهرجانات الفنون عبر أوربا والتي

خططت بروح رأب الصدح والجروح التي سببتها الحرب العالمية الثانية يجب أن يقرأ في أزمنة عولمة القرن الواحد والعشرين بشكل مختلف عنه في خمسينيات القرن العشرين بعد الحرب. كما يتطلب الإحساس بالسياق أيضا ليس فقط الانتباه الحاد لمسائل القوة (وعدم) العدل لكنه يتطلب بنفس القدر الأخذ في الاعتبار بشدة التعاملات الحقيقية – المعاشة والمحسوسة ، بين هؤلاء الأفراد والمجموعات المنخرطة في التبادل الثقافي. أن رفض هذا التبادل أن يتناسب تماما مع الاجندات الأيديولوجية الموضوعة ، إن فوضى المقابلات الثقافية غير القابلة للتنبؤ بها وغير المنظمة من خلال صنع المسارح "الجسدية" تكشف عن فرص للتفاؤل وللإمكانية. ويعبر ديفيد ويليامز عن الفكرة في مقال في **P.T.R**كما يلي:

"في أحيانا كثيرة جدا يتم تجاهل تفصيلات تاريخ تبادل **الممارسات الثقافية** المشوش والمكتوب بالصدفة والتعقيدات ذات الاتجاهات المتعددة المتخذة شكل الدوائر والتدفقات أو يعاد كتابتها على طريقة القصة المنتحلة " ذات الاتجاه الواحد " هذه التفصيلات – عند نقطة اللقاء **المجسد**

embodied بين المؤدين أو الأشكال من السياقات المختلفة - من الصعب أن نتابعها ونصورها إلا أنها كما في كل اللقاءات مركزية بالنسبة لما يستطيع بعث الحياة ويبعث الحياة في الثقافات والهويات علي أنها " أعمال في طريقها إلي الاكتمال" .

(ويليامز في PT:R، ص ٢٤٠)

هنا أن طبيعة هذه اللقاءات المجسدة غير المنتظمة والمشوشة والمتناقضة وذات الاتجاهات المتعددة هي التى تسمح لها أن تهرب ، كـ " أعمال تحت التشطيب، من ما يبدو في بعض الأحيان استعمارًا ثقافيًا سابق التخطيط إلي تبادل أكثر إنتاجية وأكثر إبداعا وأملا. بعد ذلك في مقاله يعيد ويليامز موقفه بفصاحة ذلك الموقف الذي عبر عنه بدقة في ويليامز (١٩٩١) وبافيس (١٩٩٦) بأن يقول إنه كانت هناك "فجوة حرجة" بين ما حدث أثناء عملية صنع وأداء المابهاراتا أكثر تعقيدا وتعددية وتناقصا، وما زعم فكر بروك الذي كان أحيانا ساذجًا ومثاليًا بشكل ساذج أنه كان يحدث. ربما يوجد أوجه شبه هنا مع اخراج سوزان سونتاج لمسرحيه في انتظار جودو في سراييفو التي مزقتها الحرب في ١٩٩٣ . اتهمت سونتاج مثل بروك لأسباب مختلفة قليلا، بكل من الغطرسة والسذاجة في الادعاءات التي نسبت إليها في هذا المشروع . هنا عدسات وأطر وسياقات للنظر إلي بعثة سونتاج إلي سراييفو كالحال مع **ماهابهارات** بروك. وسواء عبرت مسرحية **جودو** بصدق عن معاناة ساراييفو والظروف التي أدت إلي معركة الإبادة البشرية هذه أم لا أمر سيظل موضع جدل إلي ما لانهاية. كما تبدو مسالة ما إذا كانت تصريحات سونتاج نفسها عاقلة أم أنها تتنبأ بالغيب في

وقتها أقل أهمية الآن من الحدث نفسه. إن عملية تقديم مسرحية جودو في مثل تلك الظروف تبدو أنها تعبير عن الاعتراف بكل من الاختلاف والتماثل في هذه الظروف المتطرفة وما تسميه جولي ستون بيترز Julie Stone Peters "أجندة سياسية متعددة الأصوات" واستراتيجية عالمية (١٩٩٥ : ٢٠٧)

تبدو ماهابهارات بروكس وجودو سونتاج طريقة مناسبة لختام هذا الفصل كلاهما ثرى في التعقيد وكلاهما داخل إطار وسياق الظروف السياسية المشحونة بشكل كبير والاثنان يتعاملان بالإزاحة المجسدة embodied displacement وكلاهما ترك أسئلة دون إجابة وكلاهما يقدم إمكانية "أحساس غريب بالانتعاش وسط القبح" (سايرز Sayers ١٩٩٠: ١٤٦).

ذاكرة الإنسانية: The memory of humankind

"مجموعات " Collections قليلة فى المتحف البريطاني لتتحدي إحدى أي أساطير زماننا، وتوضح أن الحضارات هي كيانات منفصلة " تتصادم " طبقا لـ .. صامويل هنتينجتون Samuel Huntington، بل أن المتحف البريطاني يستطيع أن يوضح كيف أن الحضارات ملتحمة بعضها ببعض بالآف الروابط الاقتصادية والسياسية والثقافية ، وتسير عن طريق الانشغالات الإنسانية المشتركة – الميلاد والموت والوضع الاجتمعي . و... المقدس .

الذاكرة هي الشرط المسبق للعقل sanity أن فقدان الذاكرة هو فقدان للهوية.

مادلين بنتينج Madeleine Bunting، **الجارديان** ، ١٥ مارس ٢٠٠٧).

الفصل السابع

خاتمة عن طريق المعجم Conclusion by way of Lexicon

وعلي العكس من ممارسة كتابة المقال الجيد الذي يطالبنا به في العادة المعلمون الجامعيون ، فقد تفادينا احتمال خاتمة جيدة تحاول تلخيص حججنا بطريقة عاقلة وتسير إلي الأمام فتتكشف خطوة خطوة. ربما كان هذا يعني إعادة كتابة الكتاب لقد وفرنا هذا عليك (وعلي أنفسنا) . بدلا من ذلك ، سيكون هناك - بطريقة مختلفة - معجم يرى **قاموس اكسفورد للإنجليزية** . إنه مجموعة كاملة من الوحدات الأساسية التي تتصل بالمعاني أو بطريقة أبسط " قائمة بالكلمات أو الأسماء"، وقد خفنا من الطريقة الأولي وفي استمتاعنا بعمل القائمة فإننا نقدم أفكارا واعتراضات وأحاديث جانبية عن موضوع (مواضيع) من أ- ي : المسارح الجسدية والجسدي في المسرح (المسارح)

معجم:

فعل العقل والجسد تتمثل في الإيماءة ووضع الجسد والاستعراض وهو عنيف ومطهر للعواطف ورشيق حيث أن اللحظة يتم تركها للحظة التي تليها لكن الأثار تتابع .

الفني: Art

> لا استطيع أن أخبرك ماذا يفعل الفن وكيف يفعله لكني أعرف أن الفن قد حاكم في أوقات كثيرة القضاة وطالب

بالانتقام للبرئ وبيَّن للمستقبل ما الذي عاني منه الماضي حتي لا ينسى. وأعرف أيضا أن الأقوياء يخافون الفن مهما كان شكله عندما يفعل هذا وأن مثل هذا الفن - بين الناس - أحيانا يفل فعل الإشاعة والخرافة لأنه يجد معني لما لا تستطيعه الأعمال الوحشية، في الحياة ، معني يوحِّدنا لأنه لا ينفصل في النهاية عن معدل الفن عندما يعمل بهذه الطريقة ، يصبح المكان الذي يلتقي فيه ما هو غير مرئي والذي لا يمكن اختزاله والدائم والشجاعة والشرف".

(برجر ٢٠٠٥ :٣)

بارنبويم Barenboim (دانيل Daniel) وادوارد سعيد : مناقشة عبر الحدود، سياسة مجسدة للتعاون.

"محادثات لا معاهدات .. أن تشارك بأفكارنا فى حب ونشاط بعضنا البعض ومع الأخرين الذين تكوِّن الموسيقي بالنسبة لهم والثقافة والسياسة اليوم كلا منفردا، ولكن ما هو هذا الكل ، إنى سعيد بأن أقول - لا يستطيع أي منا أن يجيب اجابة كاملة" .

(سعيد وبارنبويم ٢٠٠٤ : xvi)

الركب المنثية : التليين خلف الركب وفتح الرجلين وهي حالة استعداد للعب ، تلبية لليقظة ، عكس صفات الإغلاق والقفل والتثبيت والهشاشة والإحكام.

بستر كيتون Buster Keaton المهرج متحجر الوجه ، جامد الشعور - الذي لا يفعل شيئا ويفعل كل شيء والذي يرتجل ارتجالات جسدية في لحظتها.

أجساد السيرك Circus bodies متدربة ولها عضلات وشبقية وطائرة وممسكة catihing وساقطة علي الأرض وقافزة وغاطسة ومن الصعب غش جسد السيرك .

المهرج Clown : بأنف أحمر كقناع صغير ، الأحمق الذي يجعلنا نحزن ونحن نضحك، الذي يخرق النظام لكي يخترع نظاما ليخرقه.

التأليف Composition : الاتزان - التوتر - التجانس - الأزمة - ملء الفضاء أو قماشة الرسم canvas.

الأزمة crisis : لحظة عدم يقين ، فقدان : كل من المشكلة والفرصة - Dennis Potter دنيس بوتر :

> في "التلال الزرقاء التي تذكرنا ها " مثلا ، استخدمت الممثلين البالغين ليلعبوا أدوار الأطفال لأجعلهم كعدسة مكبِّرة ، لكي أبيِّن الأمر بوضوح ، ولأنك لو نظرت إلي طفل تحدث عن الزمن الحاضر لأن ذلك هو كل ما يعيش فيه كل طفل صغير. هكذا يمكن أن يكون بعد ظهر يوم ثلاثاء ممطر فعلا سنوات طويلة مضت وهي الطفولة ، مملوءة حتي

الحافة بالخوف والرعب والإثارة والفرح والسأم والحب والقلق وكل .. الخسارة... الخسارة.

(بوتر ١٩٩٤- ٧)

Down with poisonous slickness, defensive seamlessness and rhetorical authority

فلتسقط البراعة السامّة والاندماج الطبيعي الدفاعي " بدون وصلات" وسلطة البلاغة ، إننا تفضل علي ذلك المؤقت " والقابل وللهزيمة والمازح playful إننا نفضل الحدث الذي يتكشف ويكشف "نحن نريد الحميمية والتحول والتفاوض والتدمير والاستفزاز والإغاظة والتبادل ونفاذ الطاقة والمواجهة والانزلاق Slipping والتزلج Sliding وسرعة الزوال والاتصال بالعين ... أقل من هذا من المحتمل جدا أن يكون هراء .

(إيتشلز ٢٠٠٤أ: ٢١١)

Elan : الحماسة، الحيوية، مولودة من الخفة Lightness والمتعة داخل اللحظة وخارجها مستحيلة بعضلات منقبضة بشدة ، حالة لدى الفرنسيين الكلمة للتعبير عنها لكن الثقافات الأخرى تفعلها بشكل مختلف. تجسيد وتجسيم للكرم generosity الجذر / الطريق للحضور .

Elbow المرفق : فتشى عن المرفق الفصيح

Ensemble : تجمع يبين طريقا آخر. ليس العد counting ولكن الشعور والملاحظة والانصات والسمع والمشاهدة والشعور والشم والإبطاء وللانتظار والإنصات مرة ثانية معا.

Fool / Foolin around : الأحمق / يعبث : انظر المهرج Clown. حارانس (Arletty) : حبيب Baptiste Debereau (Jean - Louis Narrault) ابن آنسلم دبيرو (إتين ديكرو) : **أطفال الجنة Les Enfants du Paradis**، مارسيل كارنيه، باريس ١٩٤٥ .

Give and take : خذ وهات : انظر Ensemble.

Ham Acting : انظر Cabotinage، ميرهولد والتسلية الإجبارية.

Human : فى قلب كل المسارح.

Humanism : مستعد لأن يصلح وينقي ويعاد تشكيله وان يعدل عن الطريق الذي يتبعه (أنظر أدوارد سعيد في الفصل ٦ "أجساد وثقافات")

Imbalance عدم التوازن : مستعد، متيقظ العضلات، الحيوية. استعداد جسدي حساس لكل دقيقة في الأداء ، صفة للجسد العقل والعقل الجسد .

Interior Monologue : المونولوج الداخلي

"في حدود ما كنت مهتما فإن أهم شيء في هذا العرض هو الكشف عن تعـددية العناصـر التي اخـتـرتهـا حـتي أن المشاهدين - لأنهم العنصر الذي يهم طوال الوقت- شعرو باستحالة (وهو أمر حاسم) استيعاب العرض بأكمله من موقف المشاهد .

(كانتور فى ميكلازوسكى Miklazewski ٢٠٠٥ :٢٨)

Imitation الحدس : المعني والفهم ، ليس صوفيا، قوة نحو التمرين والتقوية والممارسة والمشاركة وجعل المرء خبيرا ، قوة محركة لبناء وتطوير المادة material، طريقة لسد الفجوات. قدرة جسدية تمكن من التغير والتنقل وفك الحصار والفتح وفي كثير من الأحيان ، طريق جيد كأي طريق أخر .

Journey - رحلة لا تنتهي أو تأخذنا إلي حيث قصدنا : غالبا مقصد غير معروف.

Jump cut : الانتقال من لحظة إلي الأخرى تمحو الفضاء والزمن.

Knee : المرفق الأوطي فتشن عن الركبة الناطقة.

Light : وزن أقل ، حكمة أقل لكنه يخلق ظلالاً داخل الإضاءة .

Lightness : أخت الحيوية ، وطفل المتعة وأم الاختراع واخ الاكتشاف واب اللعب، وعشيق الحماقة والالتواء .

ماكبرني، سيمون Mc Burney Simon:

جون برجر john Berger يؤلف الكتب. أنا أضع الأحداث علي خشبة المسرح. كلانا يحدث جمهورًا أو متفرجين. لست متأكدا كيف نعمل مع بعضنا البعض، لا أعرف - معظم الوقت - كيف اصف كيف أعمل مع أي شخص، هناك دائما ثغرة كبيرة. كيف استطيع أن أعبر عن ما أتخيله لشخص آخر. كيف يمكن مشاركة شخص آخر الخيالي الخاص والفردي؟ كيف يمكن " جمعهما معا ؟" بالتأكيد عليهما أن يفعلا شيئهم الخاص المنفصل. مشروع ينتظر أن يكتمل، عرض ينبغي أن يعرض marlene Dietrich عند : ميرهولد وايزنشتين Eisenstein

تجسيد للمثل المثالي. الميكانيكي الحيوي".

No:

لم يعد هناك تمثيل representation هناك فقط تقديم presentation. لم يعد هناك سحر، الحقيقة فقط. ليست هناك مفاجآت بعد الآن، فقط. إدراكات متغيرة... ليست هناك بيانات بعد الآن، فقط التباس، ليس هناك استقرار من الآن فقط عدم توازن، ليس هناك تمسرح من الآن، فقط مرونة.

(لاريبو la Ribot في هيثفيلد Heathfield ٢٠٠٤: ٣٠)

أوليفر لورانس Olivier, Laurance (سير / لورد) : ممثل مسرحي غير معروف (متوفي) ولكن افكارا من كنيث تينان Kenneth Tynan.

"أنه يمسك بكل الأوراق (أ) استرضاء جسدي كامل (ب) مغناطيسية جسدية قوية (ج) عينان آمرتان ، يرى من في خلف المعرض (د/ صوت أمر مسموع دون جهد في خلف المعرض (هـ) توقيت رائع (و) ثقة شديدة ثقة شديدة بالنفس .. أعصاب باردة ووقاحة صارخة مجتمعين و (ز) القدرة علي توصيل الإحساس بالخطر... في أعماق مزاجة يجري عرق من الغضب . . واحد من مجموعة مختارة من المؤدين (رياضيون عظام ومصارعو ثيران ومغنون وسياسيون وراقصو بالية وكوميديانات الفودفيل هم بعض الآخرين) موهبتهم الخاصة هي أن يمارسوا سيطرة شديدة علي عواطف عدد كبير من الناس متجمعين في مكان واحد ليشاهدوا حدثا منفردا وفريدًا (Originality محاولة يجب) تجنبها باي ثمن (أنظر Trying too hard بأسفل. تتحقق عندما لا تكون متوقعة أبدا و (غالبا) عندما تعانق الأكليشيه cliché.

:- (Les Ballets C de La B) platel , Alain

على خشبة المسرح أضع الجسد الجميل إلى جانب الجسد المشوّه المتشنّج البائس. لأنى أشعر ساعتها أنى أضع شياطين على خشبة المسرح لأحاريهم. أنا أدرك كم يكون هذا مخيفًا للممثلين الراقصين ... أضع أشخاصا مختلفين جدا علي خشبة المسرح فى بداية العملية يحبون ذلك جدا لكن المخيف أن هذا الشعور يتغير إلي معركة يوغوسلافية حيث تكون العنصرية الفردية والتحيز ضد المرأة والفاشية واضحين ولا أحد يهرب منها. إن التعرب علي هذه المشاعر والتغلب عليها هي أحدي أصعب الخطوات في هذه العملية"

(بلاتل ١٩٩٦ : ٨٤)

Play : حركة حرة أو أفعال حسب الهوي أداء درامي أو مسرحي محاكي لعبة أو رياضة للتسلية والتنافس

(قاموس أكسفورد للانجليزية)

Production : عمل ، عمل ، عمل (صنع أفعال المسرح : المسرح وقد تم صنعه)

Putting the body back into mind : الفعل داخل الجسد .

Quiet .. : وإلا لن تسيطيع أن تنصت ولكن أنظر / أسمع جون كيج John Cage 4.33 (١٩٥٢).

Rouqh theatre : المسرح الخشن ، جسدي دائما : يتسم بالضجيج وهو ردىء ومحرج وعاطفي ساخن وكبير وسوقي ولا مبالي ويرفض الاحترام وساخن ويسبب العرق وصاخب وكئيب وصفيق. Sebald, W.G

في نوم عميق

ميكانيكي بولندي

جاء ومقابل

ألف دولار فضية جعل منى

رأسا جديدًا يعمل بشكل ممتاز"

(سيبولد وتريب Tripp ٢٠٠٤ :٣٥)

Shit (in the) . المصدر : فيليب جوليبه محطة الفشل هذه وفيها إما أن تترك الارضية / خشبة المسرح أو عندما يبدأ الجسد ـ متحجرًا وخدرًا numb ويريد أن يكون في مكان / في أي مكان آخر معجزة صغيره هي (إعادة) الاختراع ومرة ثانية تخطو الخطرات الأولي للطيران .

Site (specific) : الموقع (المخصص) :

أثناء سيرك أنظر جيدا لتري بقدر الإمكان كاميرات دائرة التليفزيون المغلقة .

خطوات تكتيكية ممكنة:

- البس أفضل ملابسك وضع أحسن مكياج
- استعرض بقدر ما تستطيع للفت الانظار
- اعشق الكاميرات
- اخلق نظامًا للأداء أمام مشاهدين مجهولين
- دق علي اللوحات التي عليها رسائل واستعرض أمام الكاميرات

Spectator المتفرج : حاضر دائما عندما يكون المسرح يعرض مسرحية

Tools of the trade : أدوات الخزفة : الجسد والصوت والعقل والعاطفة والحرفة والدافع واللحظة الحاضرة.

Trying too hard المحاولة أكثر مما ينبغي : أن تريد أكثر ما ينبغي ، أن تخطىء فهم العملية علي أنها الغاية، أن تكون خارج اللحظة (الركبتان مضمومتان والفك مطبق بإحكام والعينان مثبتتان) .

Turn of the body ربما كان تحتاج إليه

Unquiet : ربما كان عدم الانصات لذلك يفوته فهم الفكرة .

Unruly جامح الجسد الذي يجب ان ينضبط ؟ الغرض من التدريب ؟

Voice الصوت : هذا يري كما يسمع : امتداء الجسد في المكان

Walking المشي : المسرح الجسدي العادي ، الفعل الفردي الذي يستأهل التحليل وربط أ ب واليوم تعنى سياسة المشي .

Weight given, weight Taken أنظر Ensemble.

What : الذي هو ثوري حقيقة ليس الدعاية للأفكار والتى تقودنا هنا وهناك إلي أفعال غير عملية والتى تختفي كالفقاعة عند أول تفكير عاقل بعد خروج الشخصية من المسرح . الثوري الحقيقى هو الاشارة السرية لما سيأتي والذي ينطق من إيماءة الطفل.

(ولتر بنيامين Walter Benjamin مقتطف فى كويك Quick ٢٠٠٦ : ١٥٠)

Without imagination بدون الخيال لا شئ في العالم يمكن أن يكون له معنى. بدون الخيال لن نستطيع أبدًا أن نجعل من تجربتنا شيئًا ذا معنى. بدون الخيال لن نستطيع أن نعرف الحقيقة .. الدور الرئيسى للخيال الانساني في كل معنى وفهم وتفكير

(جونسون Johnson ١٩٨٧ :iy)

Wonder : يتم خلقه في اللحظة أمامنا، وليس نفس الشيء مرة ثانية.

Xcitement : نتيجة الأعجوبة التي أمامنا.

You're disturbing me انت تزعجنى . أنا أعمل (في سن تجاوز ال ٨٥ كان لازال يعمل. أنت تتحدث بالإيماءات ، الإيماءات الآن مشوّقة لكن ماذا مازال تتوقع من أن أتوا عنا ؟ لا تزعجنى أثناء عملي. با لوكول هل تتحدث عن لوكول؟ حسنًا، منى أن أقول عنها هو أيضا رائد لكن ليس هناك شيئاً أستطيع أن أقوله. **اللقاء الأول لجان بيريه مع أتين دكرو علي التليفون.**

Zeroصفر : النقطة صفر / مراوغة . السنة صفر (pol pot)خطيرة .

zzzz : الصوت المميت للمسرح (الجسدى)

سرد بالكلمات الصعبة .

Actant فاعل : النموذج الفاعل لتحليل المسرح أصبح ضروريا في البحث السميميوطيقى طبق والدراماتورجي ، وهو نموذج لا يفصل بشكل مفتعل الشخصية عن الفعل لكنه يكشف عن العلاقة الجدلية بينهما. الفاعل هو العلاقة المجسدة بين المؤدي / الممثل والشخصية. وفي الوقت نفسه هو الوظيفة القصصية للممثل في أن يمثل – يقدم الشخصية . إنه تكوين مفاهيمي يجبرنا علي أن نفهم " التمثيل" علي أنه الجمع بين الشخص والشخصية (أو الشئ) الذي يتم تمثيله. Agon صراع . فى بلاد اليونان القديمة كان الصراع (agon) هو مكان الصراع والمنافسة في الفنون والرياضة وكان ينطوي علي تحديات بين مجموعات الكورس وكتاب المسرح. في الأبنية المسرحية التقليدية يصف ال agon الصراع أو التوتر بين الممثل والشخصية والشخصيات أو القوي المتعارضة داخل

الدراما. وهكذا ، قيل إنه في قلب المسرح جميعه وقوته الدافعة . إلا أن اليوم فإن مجموعة كاملة من المسرحيات لا تتبنى علي أساس مبدأ الأجون فيما يتعلق بالشخصية والفعل المسرحي والصراع .

Autocours هو مدخل لتعليم الابتكار والتأليف المسرحيين قدمه جاك لوكوك في مدرسته بعد ثورة الطلاب عام ١٩٦٨ في باريس وعبر العالم. وهو لا يظل جزءًا لا يمكن الاستفسار عنه من التربية في المدرسة حتى الآن. فهو يعطي للطلاب الوقت لكى يعملوا بسرعة من خلال الارتجال والابتكار علي قطعة مسرحية قصيرة سيعرضها علي معلميهم للنقد والاستفادة برأيهم .

Corroboree رقصة ليلية من أصول وطنية استرالية يمكن أن تكون إمَّا احتفالية festive أو حربية warlike ويمكن أيضا أن تكون أغنية أو أنشودة تصاحب هذا الحدث .

Denote / connote كلمة denote تعنى إعطاء أقرب معنى حرفى لمصطلح ما أو شئ أو ديكور إلخ. أن مجموعة من الأثاث / اللوازم (علي سبيل المثال الموقد والحوض والدواليب والفريزر) تشير إلي أن هذا المكان هو مطبخ حيث يطبخ المرء و ـ أحيانا – يأكل. إذا كان مثل هذا المكان مجهزا ببذخ ببضائع بيضاء حديثة وغالية الثمن وأثاث ذى ذوق رفيع ومصنوع باليد إذن فهذه تدل ضمنا علي غنى واستعراض عائلة بورجوازية أو بيت بورجوازي . كلمة connote تعنى ـ بناء علي ذلك – شيئا يتعدي المعنى الأساس للشئ أو المصطلح.

Diachronic تعاقبي - يعنى شرح أو فهم حدث أو ظاهرة في علاقتها بالتطورات والقوي التاريخية . إنها تقابل " تتضاد مع، كلمة synchronic والتي تبحث عن الشروح داخل إطار زمنى معين أكثر منها من الأسباب، الطرق التاريخية .

Dialectic - dialectical جدلي. الديالكتيكي في الفلسفة الكلاسيكية هو تبادل الفروض (المرحلة الأولى للديالكتيك) والفروض المضادة antitheses في تركيب من التأكيدات المتعارضة أو علي الأقل تحويل مهم ينبع من الفكرة الأصلية. يري الماركسيون **الديالكتيك** علي أنه إطار عمل أو شرح للحركة / التقدم التاريخي يلعب التناقض فيه من خلال الصراع بين الطبقات المختلفة دورا حيويا في تطوير أفكار وأبنية أجتماعية جديدة .

Diegetic / diegesis السردى : تشير إلي القصة الدرامية / المسرحية "النقية" (المجردة abstracted) بدون تمثيلها أو تقديمها علي طريقة المحاكاة، إن المشاهدين مطالبون أن يصدقوا وأن " يفترضوا" صحة الفعل - الأحداث - علي سبيل المثال - المروية وليس " المصنعة "manufactured" أو الممثلة علي خشبة المسرح. الفعل غير السردي **non - diegetic** يكشف عن الجانب الفنى فيه ويبين كيف يتم تصنيع القصة fiction.

Epic Theater (Brecht) المسرح الملحمى : يشير إلي أشكال المسرح التى تتخطي الفكر الدراماتورجي الكلاسيكي" عن الشخصية والتطهير catharsis والصراع الدرامي . **المسرح الملحمي** يجر الممثلين والمشاهدين أن " يبعدوا انفسهم

عن الفعل المسرحي أو القطعة كي يقدموا - يبينوا - موقفا نقديا من الشخصيات والقصص التي تحكي . المسرح الملحمي يحول المشاهدين إلي شهود بمطالبته لهم بالتعامل الأخلاقي والسياسي مع الشخصية والفعل المسرحي والخط القصصى.

Gestus الإيماءة - حتى وقت أن ختم بريخت بمعناه الخاص علي المصطلح - كان يشير إلي طريقة معينة من استخدام المرء لجسده . وقد عرف ميرهولد "أوضاع الجسد" ليعني الصفات الايمائية والجسدية الرئيسية للشخصية. إن إيماءة (gestus) بريخت تضيف إلي الكلمة بعدا اجتماعيا وسياسيا مهما وقد أصر علي أن الاتجاه الجسدي للشخصية وطبقة الصوت والتعبير بالوجه وهكذا كلها تتحدد بواسطة العوامل الاجتماعية والثقافية وأن التمثيل يجب أن يضع في حسابه هذه التأثيرات . ويأخذ بريخت هذا أيضا إلي أبعد من ذلك فيري أن المسرحية أو القطعة المسرحية بالكامل يجب أن تجد **إيماءتها الاجتماعية الأساسية** . بعبارة أخري يجب علي صناع المسرح أن يتعرفوا علي عالم المسرحية الاجتماعى/ الثقافي السياسي ويحققوه من خلال السينوغرافيا وتجسيد الممثلين

Hegemonic/ hegemony السيطرة : تشير إلي الطريقة التي تصبح بها المعتقدات وطرق النظر إلى الأمور وأنماط السلوك سائدة في مجتمع ما. وقد طورها بصفة خاصة الفيلسوف / الناشط الماركسي الايطالي أنطونيو جرامسكي Antonio gramsci (١٨٩١ - ١٩٣٧) الذي يرى أن **السيطرة** هى العملية التي يتم بها قبول الأغلبية للأفكار والأفعال والأبنية والسلوكيات علي أنها عادية وطبيعية

وعلي ذلك فهي حتمية " ولصالح " كل إنسان بينما هي مبنية اجتماعيا وسياسيا وثقافيًا لكى تخدم المصالح الخاصة للأقوياء .

Katharsis أو Catharsis التطهير تعنى حرفيا تنقية أو تطهير العواطف من خلال تجربة تحدث للآخرين. و**التطهير** عند أرسطو هو أحد أهداف وعواقب التراجيديا الكلاسيكية وكان يحتل مكانة مركزية فى المناقشات حول وظيفة الدراما / المسرح لمدة ، ٢٠٠٠ سنة. الا أن بريخت تحدى افتراضات التطهير بقوله أن وجوده يرجع إلي الاغتراب alienation الايديولوجي للمشاهد وأنه يستند إلي طبيعة الشخصية الدرامية غير التاريخية والمفصولة عن سياقها ورغم تأثير بريخت فلدي الكثيرين من منظري المسرح اليوم منظور أكثر دقة إذ ينظرون إلي **التطهير** في العلاقة الجدلية بين ما يتم الشعور به وبين مسافة نقدية أو جمالية بدرجة أكبر أحداث الدراما / المسرح .

Liminal المسافة **بين** الاحداث والأشياء. واللفظ يتحدث عن الميل داخل ممارسات الفنون المعاصرة لاستكشاف والاحتفاء بما يبدو هامشيا وعرضيا وتافها وهو بهذا الشكر يمثل اتجاها سياسيا إزاء المادة والموضوع الأماكن الحدية liminal تدعو الأبطال أن يكونوا علي الطرف ، أن يتمتعوا بالوقوف علي العتبة threshold وأن يستكشفوا طبيعة ومشاعر الحدود .

Mimesis / mimetic المحاكاة المحاكي / **المحاكاة** (من الكلمة اليونانية mimeistkai) تعنى تقليد أو تمثيل شئ أو بشخص عادة باستخدام الوسائل الجسدية أو اللغوية لكن اللفظ واسع بما يكفي ليغطي تمثيل فكرة أو معتقد أو

رأي. والمحاكاة عند أرسطو البويطيقا هي الطريقة الرئيسية للفن جميعه وليس المسرح فقط علي الرغم من أنه يوجد جدل في كثير من الممارسة والخطاب في الفنون المعاصرة ـ وانشغال حول ما إذا كان الفن يستطيع أن يتجاوز أو يرفض **المحاكاة المحاكاة** تعنى ما يخص أو ما يتميز بالتقليد : imitation / mimesis محاولة لتمثيل العالم الحقيقي في ممارسات الفنون.

Mirror neurons **الخلايا العصبية العاكسة .**

الخلايا العصبية هي شبكة من الخلايا توجد في منطقة ما قبل الحركة في المخ. تنشط هذه الخلايا عندما يؤدي المرء مهارة أو فعلا حركيا. لكن عندما يشاهد المرء شخصا آخر يقوم بنفس الافعال أو يعانى منها تنشط أيضًا مجموعة جانبية من هذه الخلايا العصبية. من هنا مصطلح **الخلايا العصبية العاكسة mirror neurons** هذا هو ميكانيزم عصبي neural منخرط ليس فقط فى التعرف علي الفعل لكنه أيضا ميكانيزم لفهم ـ وتشفير وحل شفرات ـ (فعل) ونوايا الآخرين .

Mise - en - scène يعنى حرفيا "عملية وضع المسرحية علي خشبة المسرح" ويشير إلي كل عناصر إخراج قطعة مسرحية ـ الإضاءة وتصميم الديكور والتمثيل والموجودات علي خشبة المسرح والملابس ـ وعلاقتها ببعضها البعض وبالمشاهدين.

Polysemic – متعدد المعانى ـ وهو يعنى أن له معان كثيرة أو متعددة. وهو لا غنى عنه ـ كمنظور ـ أو طريقة للرؤية ـ فى تناولنا لفهم المسارح الجسدية .

Proprioceptor المتقبل الذاتي هو مستقبل شعوري يتلقي المحفرات من داخل الجسد ويتجاوب بصفة خاصة مع الوضع والحركة .

Scoreالتسجيل ، تسجيل قطعة من الحركة المبتكرة / المرتجلة أو عملا صوتيا – فى لغة المسرح ـ يتطلب من الممثلين ـ المؤدين أن يدونوا ويسجلوا ويتعلموا الأفعال أو الانماط الصوتية المكتشفة حتى يمكن إعادتها وأداؤها بدقة كاملة ـ يستخدم المخرجون من أمثال يوجينو باريا **التسجيل** scoring كجزء من استراتيجيتهم من التأليف وهنا قد يكون **التسجيل** الذي وضعه الممثل فى البروفات يمكن أن يعاد تشكيله (وتقاسمه معه زملاؤه) عن طريق تعديل حجمه وإيقاعه ونسيجه .

Somatic جسدي يعنى أن متصل بالجسد ويتضمن المعنى نشاطا أو عملية هي "ملامسة " وجسدية أكثر منها عقلية وفكرية ـ ألا ان المصطلح يمكن أحيانا أن يدعم ـ دون قصد ـ التمييز الزائف ـ بين العقل والجسد .

Syncretic theatre يشير إلي " أن اندماج أشكال (أداء محلية مع مواضعات وتقاليد معينة من التقاليد المسرحية الأوروأمريكية لانتاج مبادئ مسرحية ـ جمالية جديدة (بالم في بافيس ١٩٩٦ : ١٨٠) . ونود أن نضيف أن المسرح التوفيقي لايعطي اهتماما كبيرًا إلي السياقات التى تم تصور و أداء هذه الأشكال فيها في الاصل، وعلي ذلك فهو مذنب في أغلب الاحيان ـ سواء عن عمد أم بتهمة "الاستعمار الثقافي".

Trope المجاز : باستخدام كلمة مجاز فيما يتعلق بالغرض من كتابنا فهي تشير إلي طريقة فى التعرف علي صفات الشكل أو الموضوع أو الموتيفة أو الأسلوب أو البناء التي يتم إعادتها والرجوع إليها بانتظام حتى يصبح من الممكن اقتراح بعض الانماط المرنة التي تبدو موجودة بين أشكال الأعمال المختلفة. المجاز أكثر اتساعا من فئة category وأكثر انفتاحا من " التعريف " ونحن نستخدم المصطلح بطريقة تتعرف بطبيعته التخطيطية والمسامية porous.

المراجع

Bibliography

Aeschylus (1953) *Oresteia*, trans Richmond Lattimore, Chicago: University of Chicago Press.

Aggiss, Liz and Cowie, Billy (2006) *Anarchic Dance*, London: Routledge.

Ansorge, Peter (1975) *Disrupting the Spectacle*, London: Isaac Pitman & Sons.

Arden, Annabel (2001) Interview in *On Acting*, ed. Mary Luckhurst and Chloe Veltman, London: Faber.

Aristotle (1967) *The Poetics*, trans I. Bywater, Oxford: Oxford University Press.

Arnheim, Rudolf (1969) *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press.

Aronson, Arnold (1981) 'Theatres of the Future', *Theatre Journal* 33(4), Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Artaud, Antonin (1974) *Collected Works, Vol. 4*, trans Victor Corti, London: Calder & Boyars.

Aston, Elaine and Savona, George (1991) *Theatre as Sign-system*, London: Routledge.

Auslander, Philip (1997) *From Acting to Performance*, London: Routledge.

—— (1999) *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London and New York: Routledge.

Bablet, Denis and Bablet, Marie-Louis (1982) *Adolphe Appia, 1862–1928, Actor-Space-Light*, London: John Calder.

Bailes, Sara (2001) 'Moving Backward, Forwards Remembering: Goat Island Performance Group', www.goatislandperformance.org.

Bakhtin, Mikhail (1968/1971) *Rabelais and His World*, trans Helene Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Barba, Eugenio (1982) 'Theatre Anthropology', *The Drama Review* 26(2): 6, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Barba, Eugenio and Savarese, Nicola (1991 and 2005) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London and New York: Routledge.

Barker, Clive (1979) 'The Audiences at the Britannia Theatre, Hoxton', *Theatre Quarterly* 9(34), London: TQ Publications.

—— (2000) 'Joan Littlewood', in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge, London: Routledge.

Barrault, Jean-Louis (1951) *Reflections on the Theatre*, London: Theatre Book Club.

—— (1972) *Souvenirs pour Demain*, Paris: Editions du Seuil.

Barreca, Regina (ed.) (1988) *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*, New York: Gordon & Breach.

Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*, trans Stephen Heath, New York: Hill & Wang.

Bartlett, Neil (2006) 'Watch'em and Weep', *Guardian*, 10 February.

Becker, Carol (1994) 'The Physicality of Ideas', in *Goat Island Handbook*, Chicago: Goat Island.

Beckett, Samuel (1966) *Happy Days*, London: Faber & Faber.

——(1984) *Collected Shorter Plays*, London: Faber & Faber.

Bel, Jérôme (2005) National Arts Centre of Canada, Interview. Available at www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/interviews/transcripts/jerome_bel.asp.

Benedetti, Jean (1990) *Stanislavski: A Biography*, New York: Routledge.

Benjamin, Walter (1999) *Selected Writings, Vol. 2, 1927–1934*, ed. M.W. Jennings, H. Eiland and G. Smith, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bennett, Susan (1990 and 1997) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London: Routledge.

Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin Books.

——(1975) *A Seventh Man*, London: Penguin Books.

——(2005) *Here is Where We Meet: A Season in London* 2005, London: artevents.

Bergsohn, Harold and Partsch-Bergsohn, Isa (1997) *European Dance Theatre: An Overview of its Past and Present* (Video), Pennington: Princeton Book Company.

Berkoff, Steven (1978) *East*, London: John Calder.

Bernal, Martin (1991), *Black Athena: Afro-Asiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985, Vol. 1*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Bharucha, Rustom (1990) *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London and New York: Routledge.

Bial, Henry (2004) *The Performance Studies Reader*, London and New York: Routledge.

Birringer, Johannes (1991) *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Boal, Augusto (1979) *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.

Bochner, Arthur P. (2000) 'Criteria Against Ourselves', *Qualitative Inquiry* 6(2), London and Thousand Oaks, Ca.: Sage.

Bogart, Anne and Landau, Tina (2005) *The Viewpoints Book*, New York: Theatre Communications Group.

Bottoms, Stephen (2004) 'Waiting for the World to Come Around', in *Frakcija/Goat Island, Part One: Reflections on the Process*, Zagreb: Centre for Drama Art.

Bradby, David and Delgado, Maria (eds) (2002) *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester and New York: Manchester University Press.

Braun, Edward (1991) *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen.

Brecht, Bertolt (1965) *The Messingkauf Dialogues*, trans John Willett, London: Methuen.

——(1978) *Brecht on Theatre*, ed. John Willett, London: Eyre Methuen.

——(1980) *Mother Courage and her Children*, trans John Willett, London: Methuen.

——(1993) *Journals 1934–1955*, ed. John Willett and Ralph Manheim, London: Methuen.

Brenton, Howard (1977) *Epsom Downs*, London: Eyre Methuen.

Brook, Peter (1968) *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin Books.

——(1988) *The Shifting Point*, London, Methuen.

——(1994) 'Interview with Richard Eyre', *Platform Papers 6: Peter Brook*, London: Royal National Theatre.

Brooks, Pete (1993) 'In Conversation with Sarah Dawson', *Total Theatre* 5(2), London: Total Theatre Network.

Brooks, Peter (1993) *Body Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bunting, Madeleine (2007) 'The Memory of Humankind', *Guardian*, 15 March.

Butler, Judith (1990) 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', in *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case, Baltimore, Md., and London: Johns Hopkins University Press.

Cage, John (1939 and 2002) 'Four Statements on Dance', in *Twentieth Century Performance Reader*, ed. Michael Huxley and Noel Witts, London and New York: Routledge.

Callery, Dymphna (2001) *Through The Body*, London: Nick Hern Books.

Carlson, Marvin (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.

Carter, Tina (2001) 'Angelic Upstarts', *Circus Arts News* 6, London: Total Theatre Network.

Cawley, A.C. (1974) *Everyman and Medieval Miracle Plays*, London: Dent.

Centre for Performance Research (CPR) website. Available at http://www.thecpr.org.uk/about/index.php.

Chaikin, Joseph (1999) 'The Search for a Universal Grammar', in *Conversations on Act and Performance*, ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, Baltimore, Md., and London: Johns Hopkins University Press.

Chakravorty, Pallabi (2000–2001) 'From Interculturalism to Historicism: Reflections on Indian Classical Dance', *Dance Research Journal* 32(2), New York: Congress on Research in Dance.

Chamberlain, Franc (1997) 'MAG – The Next Five Years: 1997–2002', Unpublished submission to Mime Action Group/Total Theatre.

——(2000) 'Michael Chekhov on the Technique of Acting: "Was Don Quixote True to Life?"', in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge, London and New York: Routledge.

——(2004) *Michael Chekhov*, London and New York: Routledge.

Chamberlain, Franc and Yarrow, Ralph (eds) (2002) *Jacques Lecoq and the British Theatre*, London and New York: Routledge.

Chekhov, Anton (1983) *Three Sisters*, trans Michael Frayn, London: Methuen.

Chekhov, Michael (1985) *Lessons for the Professional Actor*, New York: PAJ Books.

——(2002) *To the Actor*, London and New York: Routledge.

Christie, Judie, Gough, Richard and Watt, Daniel (eds) (2006) *A Performance Cosmology*, Abingdon and New York: Routledge.

Cleid, Emilyn (2006) *Yes? No! Maybe . . .*, Abingdon and New York: Routledge.

Cleese, John and Booth, Connie (1988) *The Complete Fawlty Towers*, London: Methuen-Mandarin.

Complicité website. Available at www.complicite.org.

Copeau, Jacques (1967) 'An Essay in Dramatic Renovation: The Theatre of the Vieux-Colombier', trans Richard Hiatt, *Educational Theatre Journal*, Part 4, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Coult, Tony and Kershaw, Baz (1983) *Engineers of the Imagination*, London: Methuen.

Counsell, C. and Wolf, L. (eds) (2001) *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*, London and New York: Routledge.

Craig, Edward Gordon (1980) *On the Art of the Theatre*, London: Heinemann Educational.

Cruciani, Fabrizio (1991 and 2005) 'Apprenticeship – Occidental Examples', in *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, ed. Eugenio Barba and Nicola Savarese, London and New York: Routledge.

Dadswell, Sarah (2007) 'Jugglers, Fakirs, and Jaduwallahs: Indian Magicians and the British Stage', *NTQ* 23(1) (February), Cambridge: Cambridge University Press.

Daldry, Stephen (1992) 'Interview with Giles Croft', *Platform Papers 3: Directors*, London: Royal National Theatre.

Damasio, Antonio (2000) *The Feeling of What Happens*, London: Heinemann.

Danaher, Geoff, Schirato, Tony and Webb, Jen (2002) *Understanding Bourdieu*, London: Sage.

Dasgupta, Gautam and Marranca, Bonnie (1999) *Conversations on Art and Performance*, Baltimore, Md. and London: Johns Hopkins University Press.

De Castro, Angela (2000) 'And Why Not', *Circus Arts News* 2, London: Total Theatre Network.

Decroux, Etienne (1972 and 1989) 'Programme Notes for Series of Lectures', in *Modern and Post-Modern Mime*, ed. Tom Leabhart, London: Macmillan.

—— (1985) 'Words on Mime', Claremont: *Mime Journal*.

Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press.

Delgado, Maria and Svich, Caridad (eds) (2002) *Theatre in Crisis?*, Manchester: Manchester University Press.

Dennis, Anne (1995) *The Articulate Body*, New York: Drama Book Publishers.

Derrida, Jacques (1980) *Writing and Difference*, trans Alan Bass, London: Routledge.

Di Benedetto, Stephen (2003) 'Sensing Bodies', *Performance Research* 8(2), London and New York: Routledge.

Dolan, Jill (2005) *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

Dorcy, Jean (1958) *A la Rencontre de Mimes et des Mimes*, Neuilly sur Seine: Les Cahiers de Danse et de Culture.

Dox, Donnalee (2006) 'Dancing Around Orientalism', *TDR: The Drama Review* 50(4), Cambridge, Mass.: MIT Press.

Eagleton, Terry (1983) *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.

Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen.

Eldredge, Sears A. and Huston, Hollis W. (1995 [1978]) 'Actor Training in the Neutral Mask', in *Acting (Re)Considered*, ed. Philip B. Zarrilli, London and New York: Routledge.

Eliade, Mircea (1987) *The Sacred and The Profane*, New York: Harcourt Brace.

Eliot, T.S. (1944) 'Burnt Norton', *Four Quartets*, London: Faber & Faber.

Ernst, Earle (1969) 'The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre', *Educational Theatre Journal* 21(2), Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Esslin, Martin (1976) *Artaud*, London: Fontana.

Etchells, Tim (1994) 'Diverse Assembly: Some Trends in Recent Performance', in *Contemporary British Theatre*, ed. Theodore Shank, London: Macmillan.

—— (1999) *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London: Routledge.

—— (2004a) 'Manifesto on Liveness' in *Live: Art and Performance*, ed. Adrian Heathfield, London: Tate Publishing.

—— (2004b) 'More and More Clever Watching More and More Stupid', in *Live: Art and Performance*, ed. Adrian Heathfield, London: Tate Publishing.

Evans, Mark (2006) *Jacques Copeau*, Abingdon and New York: Routledge.

Farrell, Joseph and Scuderi, Antonio (eds) (2000) *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Felner, Myra (1985) *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*, London and Toronto: Associated University Presses.

Fischer, Gerhard and Narogin, Mudrooroo (1993) *The Mudrooroo/Müller Project*, Kensington, NSW: New South Wales University Press.

Fisher, John (1973) *A Funny Way to be a Hero*, London: Fredrick Müller.

Fo, Dario (2000) 'Johan Padan a la descoverta de le Americhe', in *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, ed. Joseph Farrell and Antonio Scuderi, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Fo, Dario and Hood, Stuart (1991) *The Tricks of the Trade*, London: Methuen.

Fortier, Mark (1997) *Theory Theatre: An Introduction*, London and New York: Routledge.

Foster, Hal (1996) *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Freedley, George and Reeves, John (1941) *A History of the Theatre*, New York: Crown.

Frost, Anthony and Yarrow, Ralph (1990) *Improvisation in Drama*, Basingstoke: Macmillan.

Fuchs, Elinor (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fulton, David (2007) 'Mediterranean Dialogues: Spain's Intercultural Theatre Festival', *NTQ* 23(1), Cambridge: Cambridge University Press.

Furse, Anna (2002) 'Strategies, Concepts and Working Decisions', in *Theatre in Crisis?*, ed. Maria Delgado and Caridad Svich, Manchester: Manchester University Press.

Garvin, Paul (1964) *A Prague School Reader*, Washington, DC: Georgetown University Press.

Geertz, Clifford (1983) 'Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought', *Local Knowledge*, New York: Basic Books.

——(2002) 'The Growth of Culture and the Evolution of Mind', in *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.

George, David (1998) 'On Origins: Behind the Rituals', *Performance Research* 3(3), London: Routledge.

Giannachi, Gabriella and Luckhurst, Mary (eds) (1999) *On Directing*, London: Faber.

Gladkov, Aleksandr (1997) *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, trans Alma Law, London: Harwood Academic.

Glass, David, Ensemble website. Available at www.davidglassensemble.com.

Goat Island (1994) *Goat Island Handbook*, Chicago: Goat Island.

——(1996) *The Impossible and Poison*, Chicago: Goat Island.

Goldberg, RoseLee (1979) *Performance*, London: Thames & Hudson.

Goorney, Howard (1981) *The Theatre Workshop Story*, London: Eyre Methuen.

Goulish, Matthew (2000) *39 Microlectures*, London and New York: Routledge.

Grene, David and Lattimore, Richmond (1959) *Greek Tragedies Volume 1*, Chicago: Chicago University Press.

Gurr, Andrew (1970) *The Shakespearian Stage 1574–1642*, London: Cambridge University Press.

Haskell, Arnold (1946) *The Making of a Dancer*, London: A&C Black.

Heathfield, Adrian (2004) 'After the Fall: Dance-theatre and Dance-performance', in *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, ed. Joe Kelleher and Nicholas Ridout, Abingdon and New York: Routledge.

Heddon, Deirdre and Milling, Jane (2006) *Devising Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Holdsworth, Nadine (2006) *Joan Littlewood*, London: Routledge.

Hughes, Robert (1991) *The Shock of the New*, London: Thames & Hudson.

Huxley, Aldous (1932/1955) *Brave New World*, Harmondsworth: Penguin Books.

Iacoboni, Marco, Molnar-Szakacs, Istvan, Gallese, Vittorio, Buccino, Giovanni, Mazziotta, John C. and Rizzolatti, Giacomo (2005) 'Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System', *PLOS Biology* 3(3), San Francisco: Public Library of Science.

Ibsen, Henrik (1985) *Ghosts*, trans Michael Meyer, London: Methuen.

Ingarden, Roman (1973) *The Literary Work of Art*, Evanston, In.: Northwestern University Press.

Innes, Christopher (1983) *Edward Gordon Craig*, Cambridge: Cambridge University Press

Jarry, Alfred (1968) *The Ubu Plays*, trans Cyril Connolly and Simon Watson Taylor, London: Eyre Methuen.

Jamieson, Nigel (1984) 'The Glory of the Garden – Our Response', *Magazine* 1, London: Mime Action Group.

Jenkins, Ron (1995) 'The Roar of the Clown', in *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge.

Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind*, Chicago: University of Chicago Press.

Kant, Marion and Karina, Lilian (2003) *Hitler's Dancers*, Oxford and New York: Berghahn Books.

Kaprow, Allan (1994) 'Ages of the Avant-garde', *Performing Arts Journal* 16(1), New York: PAJ Publications.

Katz, Albert (1973) 'Copeau as Regisseur', *Educational Theatre Journal* 25(2), Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Kaye, Nick (1994) *Postmodernism and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kear, Adrian (2005) 'Troublesome Amateurs: Theatre, Ethics and the Labour of Mimesis', *Performance Research* 10(1), Abingdon: Routledge.

Keefe, John (1995) *Moving into Performance Report*, London: Mime Action Group.

——(1998) 'Activate: The Creative Performance Experience', *Total Theatre* 8(1), London: Total Theatre Network.

——(2003) *Play Beckett: Beckett's Performance Dramaturgy as Total Theatre*, Conference paper, University of Leeds.

——(2005) 'Chekhov: The Psychological Gesture and the Fantastic PG: Stage Action or Stage Metaphysics', conference paper, Dartington College of Arts.

Keefe, John and Murray, Simon (eds) (2007) *Physical Theatres: A Critical Reader*, Abingdon and New York: Routledge.

Kelleher, Joe and Ridout, Nicholas (eds) (2006) *Contemporary Theatre in Europe: A Critical Companion*, Abingdon and New York: Routledge.

Kemendar, Adrian (1995), 'The Dance Theatre of Meryl Tankard', *TheatreForum* 6 (Winter/Spring), La Jolla, Calif.: TheatreForum.

King, Philip (1946) *See How they Run! A Farce*, London: Samuel French.

Kirby, E.T. (1972) 'The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training', *The Drama Review* 16(1), New York: New York University Press.

Kirby, Victoria Nes (1971) '1789', *The Drama Review* 15(4), Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kowzan, Tadeusz (1968) 'The Sign in the Theatre', *Diogenes* 61, London: Sage.

Kristeller, Paul (1995) 'Comment on Black Athena', *Journal of the History of Ideas* 56(1), Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.

Kuhn, Thomas S. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: Chicago University Press.

La Ribot (2004) 'Panoramix' in *Live: Art and Performance*, ed. Adrian Heathfield, London: Tate Publishing.

Laban, Rudolf (2nd edn, 1963) *Modern Educational Dance*, London: Macdonald & Evans.

Laing, Barry (2002) 'Rapture: Excursions in Little Tyrannies and Bigger Lies', Unpublished Ph.D. Thesis, Victoria University, Melbourne.

Leabhart, Tom (1989) *Modern and Post-modern Mime*, London: Macmillan.

Leach, Robert (1989) *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press.

——(2000) 'Meyerhold and Biomechanics', in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge, London: Routledge.

Lecoq, Jacques (1973) 'Mime – Movement – Theatre', trans Kate Foley and Julia Devlin, *Yale Theatre* 4(1).

——(1987) 'Le Théâtre du Geste', Unpublished trans by Gill Kester (2002), Paris: Bordas.

——(2000) *The Moving Body*, trans David Bradby, London: Methuen.

——(2006) *Theatre of Movement and Gesture*, ed. David Bradby, Abingdon and New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, trans Karen Jürs-Munby, Abingdon: Routledge.

Lepecki, André (2004) 'Exhausting Dance', in *Live: Art and Performance*, ed. Adrian Heathfield, London: Tate Publishing.

——(2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Abingdon and New York: Routledge.

Les Ballets C de la B website. Available at www.lesballetscdela.be.

Littlewood, Joan (1994) *Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells It*, London: Methuen.

——(1995) *Joan's Story*, London: Minerva.

Logie, Lea (1995) 'Developing a Physical Vocabulary for the Contemporary Performer', *NTQ* 43 (August), Cambridge: Cambridge University Press.

Luckhurst, Mary and Veltman, Chloe (eds) (2001) *On Acting*, London: Faber.

McBurney, Simon (1992) 'Théâtre de Complicité, profiled in rehearsal for *Street of Crocodiles*', *The Late Show*, September, London: BBC2.

——(2006) 'We Are Both Story Tellers', in John Berger, *Here is Where We Meet: A Season in London 2005*, London: artevents.

McCaw, Dick (1998) 'A Fraternal Reply to Rivka Rubin', *Total Theatre* 8(2), London: Total Theatre Network.

——(1999) 'Body Building', *Total Theatre* 11(3), London: Total Theatre Network.

McGrath, John (1981) *A Good Night Out*, London: Eyre Methuen.

McKechnie, Samuel (undated) *Popular Entertainments Through the Ages*, London: Sampson Low, Marston & Co.

Mannoni, Laurent (2000) *The Great Art of Light and Shadow*, trans Richard Crangle, Exeter: Exeter University Press.

Marshall, Lorna and Williams, David (2000) 'Peter Brook: Transparency and the Invisible Network' in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge, London and New York: Routledge.

Marshall, Norman (1957) *The Producer and The Play*, London: Macdonald & Co.

Matejka, Ladislav and Titunik, Irwin (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Max Prior, Dorothy (2006a) 'Old Dogs, New Tricks', *Total Theatre* 18(2), London: Total Theatre Network.

——(2006b) 'Living Pictures', *Total Theatre* 18(3), London: Total Theatre Network.

Miklaszewski, Krzysztof (2005) *Encounters with Tadeusz Kantor*, London and New York: Routledge.

Miller, John and Page, Scott (2004) 'The Standing Ovation Problem', *Complexity* 9(5), online journal published by Wiley Periodicals. Available at http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/home/38804.

Mitter, Shomit and Shevtsova, Maria (eds) (2005) *Fifty Key Theatre Directors*, London and New York: Routledge.

Mnouchkine, Ariane (1989 and 2002) 'Building up the Muscle: An Interview with Josette Féral', in *Re:direction – A Theoretical and Practical Guide*, ed. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody, London and New York: Routledge.

Moy, James (1978) 'Train Crash at Crush, 1896: Disaster as Popular Theatre', *Theatre Quarterly* 8(30), London: TQ Publications.

Müller, Heiner (1982) 'The Walls of History', *Semiotext(e)* 4(2): 65, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Mulvey, Laura (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* 16(3), London: Society for Education in Film and Television; also in Nichols, Bill (1985) *Movies and Methods*, Berkeley: University of California.

Murray, Simon (2003) *Jacques Lecoq*, London and New York: Routledge.

Myerowitz Levine, Molly (1992) 'The Use and Abuse of Black Athena', *American Historical Review* 97(2), Washington, DC: American Historical Association.

Nagler, A.M. (1952) *A Source Book in Theatrical History*, New York: Dover.

Newson, Lloyd (1997) in conversation with Mary Luckhurst on *DV8* website. Available at www.dv8.co.uk.

——(1999) *DV8 Research Information Pack* (Dance Makers Portfolio), London: DV8.

Nicoll, Allardyce (1931) *Masks, Mimes, and Miracles*, New York: Harcourt, Brace & Co.

O'Connor, Alan (1989) *Raymond Williams on Television, Selected Writings*, London: Routledge.

Oida, Yoshi (2001) 'Foreword' in *The Body Speaks: Performance and Expression*, ed. Lorna Marshall, London: Methuen.

Palmer, D.J. (ed.) (1984) *Comedy: Developments in Criticism*, Basingstoke: Macmillan.

Palter, Robert (1993) 'Black Athena, Afro-centrism, and the History of Science', *History of Science* 31, Cambridge: Science History Publications.

Pardo, Enrique (1985) *Moving into Performance Report*, ed. John Keefe, London: Mime Action Group.

Pavis, Patrice (1982) *Languages of the Stage*, New York: PAJ Publications.
—— (ed.) (1996) *The Intercultural Performance Reader*, London and New York: Routledge.
—— (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press.
Pepys, Samuel (1875–79) *The Diary of Samuel Pepys*, trans Bright Mynors, London: Bickers & Son.
Perret, Jean and Lecoq, Jacques (2006) 'The explosion of mime', in *Theatre of Movement and Gesture*, ed. David Bradby, Abingdon and New York: Routledge.
Peters, Julie Stone (1995) 'Intercultural Performance, Theatre Anthropology, and the Imperialist Critique: Identities, Inheritances and Neo-orthodoxies', in *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*, ed. J. Ellen Gainor, London and New York: Routledge.
Pitches, Jonathan (2003) *Vsevolod Meyerhold*, London and New York: Routledge.
Platel, Alain (1996) 'Body 1995', in *The Connected Body*, ed. Ric Allsopp and Scott deLahunta, Amsterdam: Amsterdam School of Arts.
Pollack, Sydney (1969) *They Shoot Horses, Don't They?* (Film), American Broadcasting Company (ABC).
Potter, Dennis (1994) *Seeing the Blossom: Two Interviews and a Lecture*, London: Faber & Faber.
Pounder, Robert (1992) 'Black Athena 2: History without Rules', *American Historical Review* 97(2), Washington, DC: American Historical Association.
Quick, Andrew (2006) 'The Gift of Play', in *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, ed. Joe Kelleher and Nicholas Ridout, Abingdon and New York: Routledge.
Rainer, Yvonne (1965) *Tulane Drama Review* 10(2): 178, Cambridge, Mass.: MIT Press.
Ratcliffe, Michael (1994) Programme notes for Théâtre de Complicité's *The Three Lives of Lucy Cabrol*, London: Théâtre de Complicité.
Read, Alan (1993) *Theatre and Everyday Life*, London and New York: Routledge.
Ritchie, J.M. and Garten, H.F. (1980) *Seven Expressionist Plays*, London: John Calder.
Roche, Paul (1964) *Aeschylus; Prometheus Bound*, New York: Mentor.
Rorty, Richard (1982) *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis: Minnesota University Press.
Rose, Martial (1961) *The Wakefield Mystery Plays*, London: Evans.
Rosenberg, Harold (1965) *The Tradition of the New*, New York: McGraw-Hill.
Roy, Jean-Noël and Carasso, Jean-Gabriel (1999) *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, Paris: La Sept ARTE – On Line Productions – ANRAT.
Rubin, Rivka (1995) 'The Relevance of the Workshop', *Total Theatre* 7(4), London: Total Theatre Network.
Rudlin, John (1986) *Jacques Copeau*, Cambridge: Cambridge University Press.
—— (1994) *Commedia Dell'Arte*, London and New York: Routledge.
Rudlin, John and Paul, Norman (ed. and trans) (1990) *Jacques Copeau, Texts on Theatre*, London and New York: Routledge.
Said, Edward W. (2003) *Orientalism*, London: Penguin Books.
Said, Edward W. and Barenboim, Daniel (2004) *Parallels and Paradoxes*, London: Bloomsbury.
Saussure, Ferdinand de (1983) *Course in General Linguistics*, trans Roy Harris, London: Duckworth.
Sayers, Sohnya (1990) *Susan Sontag: The Elegiac Modernist*, London and New York: Routledge.
Schechner, Richard (1982) 'Intercultural Performance: An Introduction', *The Drama Review* 26(2): T94.
—— (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
—— (2002 and 2006) *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge.
Schneider, Rebecca (1997) *The Explicit Body in Performance*, London and New York: Routledge.
Sebald, W.G. and Tripp, Jan Peter (2004) *Unrecounted*, London: Hamish Hamilton.
Servos, Norbert (1981) *Modern Drama*, 23(4), Toronto: University of Toronto Press.
Shakespeare, William (1979) *A Midsummer Night's Dream*, ed. H.F. Brooks, London: Methuen.

Shattuck, Roger (1968) *The Banquet Years*, New York: Vintage Books.

Shevtsova, Maria (1989) 'The Sociology of the Theatre, Part Two: Theoretical Achievements', *NTQ* 18: 180–94, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (2004) *Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance*, London and New York: Routledge.

Siegmund, Gerald (2003) 'Strategies of Avoidance', *Performance Research* 8(2): 87, London: Routledge.

Skidmore, Jeffrey (2008) *New World Symphonies*, CDA67380 (sleeve notes), London: Hyperion.

Smith, Anna Deavere (1993) *Fires in the Mirror*, New York: Anchor Books.

Sontag, Susan (2004) 'Approaching Artaud', in *Antonin Artaud: A Critical Reader*, ed. Edward Scheer, London and New York: Routledge.

Stamm, R. (1982) 'On the Carnivalesque', Wedge 1, quoted in Stallybrass, P. and White, A. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen.

Stanislavsky, Konstantin (1989) *Sobranie sochinenii, Vol. 2 (An Actor Works on Himself, Part 1)*, Moscow: Iskusstvo.

States, Bert O. (2002) 'The Actor's Presence', in *Acting (Re)Considered*, ed. Phillip Zarrilli, London and New York: Routledge.

Steiner, George (1958) *The Death of Tragedy*, New York: Alfred A. Knopf.

Studlar, Gaylyn (1984) 'Masochism and the Perverse Pleasures of Cinema', *Quarterly Review of Film Studies* 9(4), New York: Redgrave Publishing.

Taplin, Oliver (1985) *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen.

Taussig, Michael (1993) *Mimesis and Alterity*, London and New York: Routledge.

Théâtre de Complicité (1994) Programme notes, *The Three Lives of Lucy Cabrol*, London: Théâtre de Complicité.

—— (1999) *The Street of Crocodiles*, London: Methuen.

Total Theatre. Available at www.totaltheatre.org.uk.

Trewin, John (1971) *Peter Brook: A Biography*, London: MacDonald.

Trigger, Bruce (1992) 'Brown Athena: A Postprocessual Goddess?', *Current Anthropology* 33(1), Chicago: University of Chicago Press.

Tsatsos, Irene (1991) 'Talking with Goat Island', *The Drama Review* 35(4), Cambridge, Mass.: MIT Press.

Turner, Jane (2004) *Eugenio Barba*, London and New York: Routledge.

Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publifitions.

Tynan, Kenneth (1989) *Profiles*, London: Nick Hern Books.

Ubersfeld, Anne (1999) *Reading Theatre*, Toronto: Toronto University Press.

Valeri, Walter (2000) in *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, ed. Joseph Farrell and Antonio Scuderi, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Varley, Julia (1995) 'The Pre-expressive Family: Multicultural Experiences in Theatre', in *Incorporated Knowledge*, ed. Tom Leabhart, Claremont: The Mime Journal.

Verma, Jatinder (1996) 'The Challenge of Binglish: Analysing Multi-cultural Productions', in *Analysing Performance: A Critical Reader*, ed. Patrick Campbell, Manchester: Manchester University Press.

Vidal, John (1999) 'Opening Moves: Interview with Jacques Lecoq', *Guardian*, 22 March.

von Kleist, Heinrich (1810/1972) 'On the Marionette Theatre', trans Thomas Neumiller, *The Drama Review* 16(3), New York: New York University Press.

Vuyst, Hildegard de (1999) Ballets C de la B website. Available at www.lesballetscdela.be.

Williams, David (ed.) (1991) *Peter Brook and the 'Mahabharata': Critical Perspectives*, London: Routledge.

—— (ed.) (1999) *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London and New York: Routledge.

—— (2005) 'Simon McBurney' in *Fifty Key Theatre Directors*, ed. Shomit Mitter and Maria Shevtsova, London and New York: Routledge.

—— (2007) Unpublished interview with Simon Murray, Dartington.

Williams, Raymond (1973) *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth: Penguin Books.

—— (1977) *Marxism & Literature*, Oxford: Oxford University Press.

—— (1989) *Resources of Hope: Culture, Democracy and Socialism*, ed. Robin Gale, London: Verso.

Winnicott, David (1974) *Playing and Reality*, Harmondsworth: Penguin Books.

Wittgenstein, Ludwig (1972) *Philosophical Investigations*, trans G.E.M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell & Mott.

Worthen, W.B. (2000) *The Harcourt-Brace Anthology of Drama*, 3rd edition, Orlando, Fla.: Harcourt Inc. (*Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* originally published in 1989, Calgary: Fifth House Publishers).

Wright, John (1990) 'Philippe Gaulier: Genius or Egotist', *Total Theatre*, Winter, London: Mime Action Group.

—— (1994) 'Monika Pagneux', *Total Theatre*, 6(1), London: Total Theatre Network.

—— (2006) *Why Is That So Funny?*, London: Nick Hern Books.

Wrights and Sites (2003) *An Exeter Mis-guide*, Exeter: Wrights and Sites.

Zarrilli, Phillip (ed.) (2002) *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge.

Zarrilli, Phillip, Fisher Sorgenfrei, Carol, McConachie, Bruce, Williams, Gary Jay (2006) *Theatre Histories: An Introduction*, Abingdon and New York: Routledge.

المحتويات

رقم الإيداع ٢٢٦٦٩ / ٢٠٠٨
I.S.B.N.
977-437-956-9
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0682011